Künstler-

Monographien

William Holman Hunt

von

O. von Schleinitz

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXVIII

William Holman Hunt

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907

William Holman Hunt

Von

O. v. Schleinitz

Mit 141 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Alle Reproduktionsrechte sind Eigentum des Urhebers der Bilder
W. Holman Hunt.

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/williamholmanhun00schl

William Holman Hunt.
Als Ritter des „Order of Merit“, des englischen Ordens „Pour le Mérite“.
Nach einer Photographie. (Zu Seite 140.)

William Holman Hunt.

Die Voreltern Holman Hunts scheinen keine Freunde der Stuarts gewesen zu sein und allgemein gesprochen standen sie auf der Seite ihrer Gegner, so namentlich zu Zeiten König Karls I. Ein nachweisbarer Vorfahre des Künstlers nahm Kriegsdienste unter Wilhelm III., dem Oranier, focht unter ihm auf dem Kontinent und kehrte dann mit der Armee nach England zurück, fand aber hier seinen väterlichen Besitz in anderen Händen, so daß er nach Lage der Sache es für das geeignetste hielt, sich dem Handelsstande zu widmen. Seine Kinder und Enkel folgten in derselben Richtung.

Holman Hunts Vater war ein sehr ordnungsliebender und rechtschaffener, keinen Schimären nachjagender Mann, der nichts so sehr als Vagabundentum und Müßiggang haßte, übrigens Begriffe, die er gleichbedeutend mit Künstlertum ansah. „Nur keine Exzentrizitäten!", das war die unabläßige Mahnung an seine Kinder. „Wenn man ein gewissenhafter Geschäftsmann mit nüchternem Sinn ist," so sagte der Vater, „kann man im Leben vorwärts kommen!" Er war der Geschäftsführer einer Manchester Firma en gros, die ihr Warenlager in Wood Street, Cheapside, London, besaß. Daselbst wurde William Holman Hunt am 2. April 1827 geboren und in der St. Giles-Kirche getauft, ein Gotteshaus, in dem Cromwell getraut worden war und Milton begraben liegt. Die drei Hauptphasen im menschlichen Leben werden hier durch einen großen, sowie eine eigene Schule begründenden Künstler, einen Staatsmann und Regenten ersten Ranges, und endlich durch einen erhabenen Dichter bezeichnet.

Der junge William erhielt im Hinblick darauf, daß er Kaufmann werden sollte, eine rein bürgerliche Erziehung, aber der Bleistift wollte ihm nicht aus der Hand kommen. Der Vater hielt diese Neigungen für gefährlich; aber er mußte vergessen haben, daß von ihm selbst eine eingerahmte Zeichnung vorhanden war mit der Signatur: „Gezeichnet von William Hunt, neun Jahre alt, 1809." Der Meister ist der Ansicht, daß diese Arbeit seines Vaters ungewöhnliche Geschicklichkeit und ein sicheres Auge verrät. Mithin muß doch wohl eine Familienanlage bei dem Knaben vorhanden gewesen sein, und wenn man die Motive des Vaters zur Unterdrückung des Talentes seines Sohnes näher prüft, so gewahrt man sogar einen inneren Zwiespalt in ihm: er freute sich über die Anlage des Sohnes, aber er fürchtete das Künstlertum, weil es seiner Ansicht nach zu nichts führte. Der Knabe sollte zu seiner Erholung und zum Vergnügen so viel zeichnen und malen wie er wollte, nur aber kein professioneller Künstler werden. Die Entwicklung der Anlage sah er mit ungünstigen Augen an, weil sie vom regelmäßigen Geschäft abziehen könnte. Namentlich das Geschick Morlands, der trotz seiner großen Kunst, infolge eines ungeordneten Lebenswandels, stets dem Untergange nahe war, wurde dem jungen Hunt als warnendes Beispiel unausgesetzt vorgeführt.

Im Winter 1834 nahm ihn der Vater mit zu einem Maler, der für ihn ein Bild anfertigte. William bat den ersteren noch von der Treppe aus durch ein Fenster

die Herstellung des Gemäldes weiter beobachten zu dürfen (Abb. 1). Als er dann ohne den vorausgeeilten Vater nach Hause kam, kopierte er sofort mit Bleistift zwei der dort gesehenen Werke und zeigte sie dem Portier des Hauses, dessen Lob ihn mit dem ersten künstlerischen Berufsstolze erfüllte. Zu seinem aufrichtigen Bedauern mußte er mit $12^1/_2$ Jahren die Schule verlassen, um probeweise in das in der City von London gelegene Geschäft des Häuseragenten und Auktionators James einzutreten. Wenn indessen die Aussichten für seine Künstlerlaufbahn am düstersten erschienen, kam ihm fast jedesmal ein besonderer Glücksumstand zustatten. Diesmal trat die unvermutete Hilfe sogar durch seinen neuen Chef ein, der selbst ganz hübsche Landschaften malte und infolge der gemeinsamen Kunstinteressen regeren Anteil an seinem Geschick nahm. Mr. James bat schließlich den Vater sogar, als er sich nach ein und einem halben Jahre ganz vom Geschäft zurückzog, seinen nun entlassenen Angestellten doch Maler werden zu lassen. Jener hatte schon während der letzten Monate wenigstens nichts dagegen gehabt, daß sein Sohn von dem ihm ausgezahlten Gehalt die Stunden bei Henry Rogers beglich, der sozusagen aus der dritten oder vierten Hand ein Schüler Reynolds' war. Ebenso wurde ihm erlaubt des Abends ein Institut für Mechaniker zu besuchen, in welchem er regelmäßig Zeichenunterricht erhielt. Der Vater, in dessem Inneren immer wieder zwei Seelen zum Vorschein kommen, nimmt ihn außerdem mit in das Atelier des Aquarellisten Professor Varley.

Zu Hause studierte Holman Hunt nach Gipsabgüssen und einigen alten Lithographien, und während des Jahres 1841 besuchte er fleißig die Nationalgalerie. Auch lernte er zu dieser Zeit Violine und nahm Gesangsstunden, aber da er keine eigene Stube für sich hatte, fand er es ganz gerechtfertigt, als man ihn bat beides aufzugeben. Die wachsende Leidenschaft zur Künstlerlaufbahn machte den Vater abermals sehr besorgt, und dem Jüngling bleibt wiederum nichts anderes übrig, als eine Stelle bei einem großen Handelshause anzunehmen. Es geschah dies in der Londoner Agentur von Richard Cobdens Geschäft in Manchester.

Abb. 1. Holman Hunt als Knabe einen Künstler während des Malens beobachtend. (Zu Seite 4.)

Um diese Zeit kehrte Holman Hunts Schwester von einem Besuch zurück, den sie im Stadtteil Holloway wohnenden Freunden abgestattet hatte, und erzählte ihrem Bruder von einem Akademieschüler, der, obgleich nur zwölf Jahre alt, ein Wunder von Zeichner sein sollte. Schon vier Jahre früher war dieser durch eine Ehrenmedaille ausgezeichnet worden: er hieß Millais! Am meisten fiel ihm in dem Bericht der Schwester die ihn sehr nachdenklich stimmende Tatsache auf, daß Millais' Eltern entzückt über die Berufswahl ihres Sohnes waren und sich in völlig zustimmendem Sinne gegen jedermann äußerten!

Als eines Tages Holman Hunt ziemlich mißmutig in seinem Kontor saß, erschien unangemeldet ein Herr, den er nicht kannte und der ohne viele Umstände und ohne die an ihn gerichteten Fragen

Abb. 2. Holman Hunts Selbstbildnis im Alter von 15 Jahren.
(Zu Seite 6.)

zu beantworten, eine beträchtliche Menge Zeichenmaterial sowie Farben auspackte und sich nach einigem Verweilen als der Musterzeichner des Geschäftshauses auswies. Der junge Maler hatte wiederum unerwartet einen Freund erworben! Als er nun gar die auf der Straße mit Apfelsinen handelnde alte Hannah so ähnlich porträtierte, daß jedermann diese beliebte und populäre Verkäuferin auf den ersten Blick erkannte, war er mit einem Schlage in der ganzen Nachbarschaft berühmt geworden. Aber der Vater Holman Hunts beschwerte sich bei dem Chef desselben mit den Schlußworten: „Es scheint, daß mein Sohn bei Ihnen nicht genug zu tun hat!"

Mit $16^1/_2$ Jahren verließ er dann nicht nur sein bisheriges Geschäft, sondern entsagte endgültig dem Handelsstande und mietete sich ohne Zuschuß, aber mit Einwilligung der Eltern ein eigenes Atelier. Eine schlimme Zeit brach heran! Holman Hunt kopierte, restaurierte, malte Familienporträts und mußte künstlerische Handlangerdienste trotz seines augenscheinlichen Talents leisten; kurzum, er tat alles, was man von der abhängigen Armut in solchen Fällen verlangt, um sich über Wasser zu halten. Ungeachtet dessen stand er jeden Augenblick vor dem finanziellen Zusammenbruch. Nur seine Willenskraft und Zuversicht blieben unerschüttert. Da es von Interesse sein dürfte, den

jungen angehenden Künstler nun als solchen und auch Holman Hunt senior bildlich kennen zu lernen, so wird des ersteren hübsches, seinen offenen Charakter erkennen lassendes Selbstporträt im Alter von fünfzehn Jahren (Abb. 2) und als siebzehnjährigen Jüngling (Abb. 3), sowie das von ihm gemalte Bildnis seines Vaters (Abb. 4) in der Illustration zur Ansicht gebracht.

Im Jahre 1843 zeichnete William viel im British Museum und las eifrig Reynolds' Abhandlungen über Kunst. Inzwischen versuchte er zweimal, jedoch vergeblich, Aufnahme als akademischer Probeschüler in dem bezüglichen Institut zu finden; aber zum Glück erreichte er das ersehnte Resultat bei der dritten Prüfung, denn sein Vater hätte keinen weiteren Versuch mehr zugestanden. Nachdem nun die Krise im Juli 1844 glücklich überwunden worden war, gelang es ihm im Januar 1845 auch als Vollschüler einberufen zu werden. In der Jugend, bei guter Gesundheit und in steter Berührung mit fröhlichen Altersgenossen überwinden sich ja Drangsale aller Art verhältnismäßig leicht!

So treffen wir den Jüngling in mehr ausgeglichener Seelenstimmung, im Gleichgewicht der Kräfte und ganz in seinem Beruf aufgehend in den akademischen Vorlesungen und im „Elgin-Saal", die von Phidias geschaffenen Werke des Parthenons studierend. Hier schloß der siebzehnjährige Holman Hunt mit dem fünfzehnjährigen Millais eine dauernde Freundschaft. Es will mir scheinen, als ob dieser Bund nicht unwesentlich dazu beitrug, des ersteren Charakter heiterer zu gestalten.

Während der nächsten zwei Jahre bildete das British Museum die eigentliche Schule für Holman Hunt, jedoch besuchte er auch mehrfach die „Dulwich-Gallery", in der ihn namentlich ein von Holbein gemalter Kopf und das Porträt von Rubens' Mutter anzog. Es widerstrebte ihm, trotz seiner wenig beneidenswerten Lage, den leichteren Weg einzuschlagen, d. h. in die Fußspuren augenblicklich berühmter Modemaler einzutreten, wenigstens soweit es sich um seine eigenen Originalarbeiten handelte, wenngleich er sich gezwungen sah, um nur leben zu können, Kopien nach ihren Bildern anzufertigen. Und nicht genug hiermit: um das Künstlerelend voll durchzukosten, mußte er sich dazu bequemen für Rechnung anderer Kopisten zu arbeiten, die, um selbst etwas verdienen zu können, ihn hinsichtlich des Preises über alle Gebühr drückten oder mitunter auch gar nicht bezahlten.

Als er jedoch Wilkies „Blinden Geiger" (Abb. 5) kopierte, wurde er von einem Unbekannten auf die technischen Vorzüge der in dem Werke enthaltenen Malweise aufmerksam gemacht. Letzterer sagte etwa folgendes zu ihm: „Sie werden niemals die Frische von Wilkie erreichen, wenn Sie auf braunem oder grauem Untergrund malen und wenn Sie die Leinwand zuerst mit neutralen Tönen, teils für den Schatten, teils für das Licht bearbeiten, wie es in der Akademie gelehrt wird, denn nur zu bald schimmert der dunkle Fond hervor und bewirkt das Nachdunkeln Ihrer Farben. Wilkie malte auf reine weiße Leinwand, ohne Unterlagen und machte ein Bild Stück für Stück fertig wie eine Freske." Holman Hunt befolgte den Rat! Darüber, daß dies geschah und auch bezüglich der absoluten Wahrheit der von letzterem selbst mitgeteilten Erzählung, besteht nicht der geringste Zweifel, allein, ob Wilkie wirklich ohne Unterlage von neutralen Tönen malte, darüber ist es schwer volle Gewißheit zu erhalten. Der mir persönlich bekannte und als Kunstschriftsteller hochgeschätzte Robert de la Sizeranne hat in bezug auf den fraglichen Punkt Bilder von Wilkie untersucht und glaubt kaum, daß letzterer ohne Unterlage arbeitete.

Im übrigen erachtet Holman Hunt Wilkies „Blinden Geiger" als ein treffendes Beispiel des damaligen akademischen Stils mit seiner gewundenen Grundlinie, dem pyramidalen Aufbau der Gruppen, sowie der Verteilung von Licht und Schatten. Andere in diese Kategorie gehörige Bilder nennt er malerische Wachswerke und von Etty spricht er als von demjenigen Künstler, der die Gleichheit zweier leeren Schalen besitzt. Dagegen erkennt der Meister den Maler William Dyce besonders deshalb an, weil er unter den Künstlern jener Epoche außer manchen anderen Vorzügen am meisten Schule in sich trägt. Cornelius wurde beauftragt das englische Parlamentshaus zu malen, lehnte indessen, auf Dyce hinweisend, den Auftrag mit der Bemerkung ab: „England besitzt selbst einen Künstler, wie ich keinen besseren kenne!"

Abb. 3. Holman Hunts Selbstbildnis im Alter von 17 Jahren. (Zu Seite 6.)

Rossetti war ungefähr zu derselben Zeit wie Holman Hunt akademischer Schüler geworden, jedoch hatten sie vor der Hand keine Bekanntschaft miteinander gemacht. Umgekehrt erweiterte sich die Freundschaft zwischen Holman Hunt und Millais zusehends, so daß letzterer den neuen Weggenossen häufig sowohl zum Besuch bei seinen in Tower Street Nr. 83 wohnenden Eltern einlud, als auch um Urteile über die in der Arbeit begriffenen Gemälde und vornehmlich über das vollendete Bild „Die Taufe Gudruns" von ihm zu hören. Ja, bald verlangte Millais überhaupt für jede neue Komposition die Kritik seines Freundes!

Holman Hunts erstes nach der Akademie gesandte und „Hark!" („Horch") betitelte Gemälde stellt ein Kind (seine kleine Schwester) vor, das das Erstaunen über das Ticken einer an das Ohr gehaltenen Uhr ausdrückt. Das andere, gleichfalls 1846 angefertigte Bild führt den Namen: „Little Nell and her Grandfather" und gelangte im British-Institut zur Besichtigung. Letztgenanntes Werk ist Eigentum von W. M. Rossetti, ersteres gilt als verschollen.

Gleichfalls ohne Spur des Verbleibens waren seither die beiden 1847 entstandenen Bilder: „Dr. Rochecliffe, Gottesdienst im Landhause von Joceline Joliffe abhaltend", eine Szene aus Walter Scotts Roman „Woodstock" darstellend, und „Dead Mallard", bis anfangs dieses Jahres ersteres in der Ausstellung in Liverpool wieder auftauchte.

Den Höhepunkt unter den Werken des folgenden Jahres bildet das im Besitz von Mr. J. Walton-Wilson befindliche, 1848 in der königlichen Akademie ausgestellte und schon die zukünftige Meisterschaft erkennen lassende Gemälde: „Die Flucht von Madeline und Porphyro" (Abb. 6), oder auch „The Eve of St. Agnes", so nach dem gleichnamigen und als Unterlage für den Künstler dienenden Gedicht von Keats betitelt. Beide, sowohl Holman Hunt wie Millais, bekundeten eine große Vorliebe für den damals

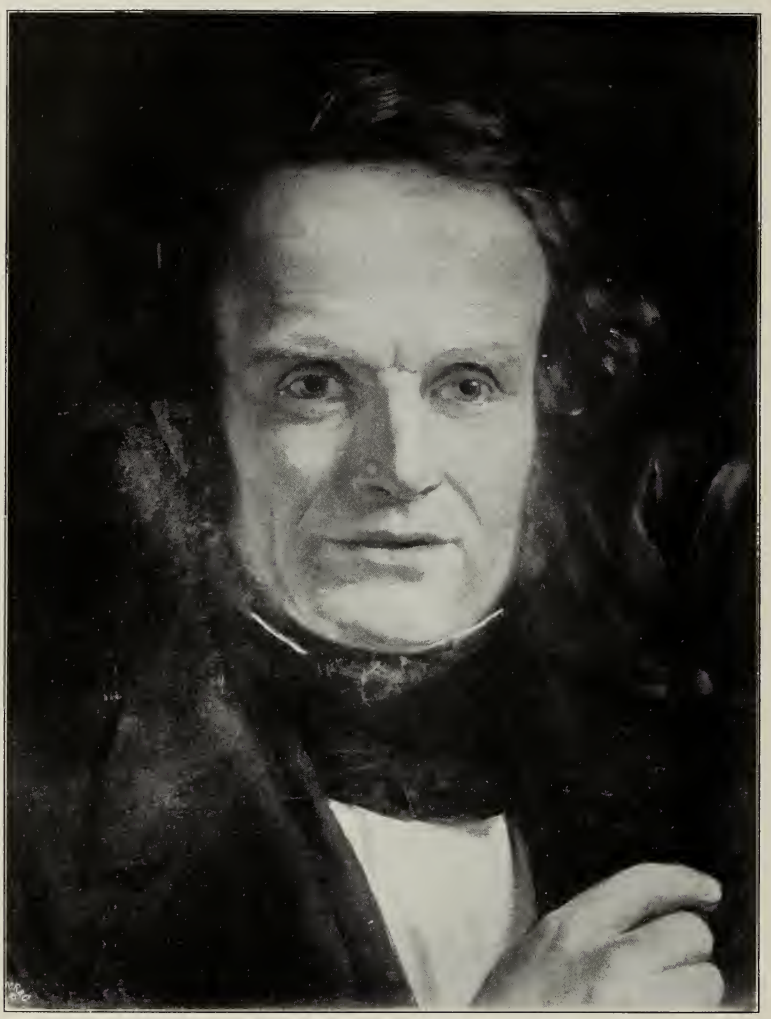

Abb. 4. Holman Hunts Vater. Ölbild. (Zu Seite 6.)

noch sehr wenig anerkannten Poeten. Zu denjenigen Künstlern, der sich ebenfalls von Keats sehr angezogen fühlte, gehörte der den Präraphaeliten und Holman Hunt persönlich nahe stehende und wenngleich mit der Brüderschaft eng verbundene, jedoch nicht formell ihr beigetretene Maler Arthur Hughes.

Zu dieser Periode befanden sich Holman Hunts finanzielle Verhältnisse in so bedauerlichem Zustande, daß er sich das Geld für den Rahmen zu obigem Bilde von seinem Onkel leihen mußte. Millais machte ihm daher in Berücksichtigung der bestehenden Notlage den Vorschlag, sein Atelier mit ihm zu teilen und bei ihm dort zu arbeiten. Hier ereignete es sich, daß der eine an dem Werke des anderen malte; so hat z. B.

Abb. 5. Der blinde Geiger von Wilkie. In der Britischen Nationalgalerie in London. (Zu Seite 6.)

Holman Hunt in Millais' „Cymon und Iphigenie" einen Teil der Draperie und letzterer in „The Eve of St. Agnes" einen Kopf und Hand angefertigt. Der schlafende Page ist ihr beiderseitiger Mitschüler James Key.

Nach einem alten Volksglauben erhält jedes junge Mädchen denjenigen ihrer Verehrer zum Mann, von dem sie in der St. Agnes-Nacht träumt oder ihr zu dieser Zeit erscheint.

Abb. 6. Die St. Agnes-Nacht. Im Besitz von Mr. J. Walton-Wilson. (Zu Seite 8 u. 60.)

Während das übliche glänzende Jahresfest in vollem Schwunge ist, gelingt es Porphyro unbemerkt sich Eingang in das Schloß der ihm feindlich gesinnten Brüder seiner geliebten Madeline zu verschaffen. Ermüdet von den Lustbarkeiten des Tages sucht letztere ihr Gemach auf, ohne zu wissen, daß Porphyro hier verborgen ist, und als sie von ihm träumt und er tatsächlich in Person vor ihr steht, vermag sie zuerst die Wirklichkeit nicht von einer Vision zu unterscheiden. Die zechenden Barone kümmern sich nur um

die Tafelgenüsse und die berauschten Hüter und Torwächter sind eingeschlafen, so daß unter dem Schutz der dunklen Nacht die Flucht der beiden Liebenden ohne Fährlichkeiten vor sich gehen kann. Dies ist der im Gemälde erfaßte Moment. Der Verkauf desselben für 70 Pfund Sterling gestaltete sich gewissermaßen zu einem Ereignis, weil diese Summe wenigstens doch dazu ausreichte, um ihm für die nächste Zeit einen Rückhalt zu bieten.

Es schien plötzlich, als sollte das Leben von Holman Hunt mehr Lichtblicke erhalten, denn sein Vater teilte ihm mit, daß er ihn von jetzt ab infolge verbesserter Vermögensverhältnisse unterstützen könne. Allerdings währte die Freude über die gütige Absicht des Vaters nur zu kurz, denn fast in demselben Augenblick gedachter fürsorglicher Kundgebung büßte er etwa die Hälfte seines kleinen, mühsam errungenen Vermögens ein. Bei den Unterhandlungen eines Hauskaufs hatte er sich wegen Prüfung des Besitztitels, um Kosten zu sparen, an den Bureauvorsteher seines Rechtsanwalts, statt an diesen selbst

Abb. 7. Des Pfarrers Meierhof in Ewell. (Zu Seite 11.)

gewandt. Ersterer fälschte im Einverständnis mit dem vermeintlichen Hausbesitzer das fragliche Dokument, und Holman Hunt konnte im Vergleichswege nur einen Teil seines Geldes retten.

In jener Periode seines Ringens versuchte sich der Künstler während des Aufenthaltes bei seinem Onkel und dessen Gattin, in dem, in Surrey gelegenen Dorf Ewell, mit der Herstellung von landschaftlichen Szenerien. Er wohnte dort in dem Meierhof (Abb. 7) des Ortsgeistlichen, des Rev. Sir George Glynn, der ihn beauftragte, die alte zum Abbruch bestimmte Kirche zuvor zu malen.

Holman Hunt vermag nicht genug den überwältigenden Eindruck zu schildern, den Ruskins „Modern Painters“ auf ihn ausübte. Er hatte das damals sehr seltene Buch durch die Vermittlung des Studenten Telfer vom Kardinal Wiseman geliehen erhalten und innerhalb 24 Stunden fast ausgelesen. In der Tat war Ruskins Werk in der schönsten, reifsten und gedrängtesten Sprache verfaßt, die man sich nur denken kann und die in demselben enthaltenen Ideen mit Begeisterung und überzeugendem Feuer vorgetragen. Er ermahnt dazu, in aller Einfalt des Herzens zu der Natur zurückzukehren

und bei ihr hartnäckig und getreulich auszuhalten, nur mit dem einen Gedanken ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen. Die Liebe zum Detail, das Aufsuchen der Einzelheiten darf das Ganze nicht schädigen, denn beherrschen jene die Gesamtkomposition, so wird der Künstler zum Handlanger. Darüber, daß dies epochemachende, nur wenig gelesene Buch den jungen Künstler bezauberte, ihn in seinen bisherigen Grundsätzen festigte und ihm außerdem die weittragendste Anregung bot, kann kein Zweifel bestehen.

In der nachstehenden Illustration wird eine Porträtstudie Ettys wiedergegeben (Abb. 8), die Holman Hunt anfertigte, während der akademische Lehrer in der Unterrichtsstunde der Aktklasse anwesend ist. Anstatt sich mit den Schülern zu beschäftigen, skizziert der Lehrer selbst, und wiederum glaubt Holman kein geeigneteres Modell vor sich zu haben als jenen. Diese kleine, mit wenigen Federstrichen Etty sprechend ähnlich dar-

Abb. 8. Etty als Lehrer während des Zeichnens nach lebenden Modellen. (Zu Seite 12.)

stellende Zeichnung enthält in knappester Form die ironische Verurteilung der damaligen akademischen Lehrmethode.

Eine Arbeit, mit der der Kunstjünger trotz der gemeinsamen Beratung mit Millais nicht zurecht kommen konnte und die infolgedessen 1847 unvollendet liegen blieb, betitelt sich „Die beiden Marien" (Abb. 9). Das Sujet ist dem Evangelium Matthäi XXVIII, 9 und 10 entnommen: „Siehe da begegnete ihnen (Maria Magdalena und die andere Maria) Jesus und sprach: ‚Seid gegrüßt!' Und sie traten zu ihm und griffen an seine Füße und fielen vor ihm nieder. Da sprach Jesus zu ihnen: ‚Fürchtet euch nicht; gehet hin und verkündigt es meinen Brüdern, daß sie gehen in Galiläa; daselbst werden sie mich sehen.'"

Während dieser Epoche studierte der Künstler mit besonderer Vorliebe die Abgüsse von Ghibertis Türen, die da wert erscheinen, „den Eingang des Paradieses zu schmücken". Ferner lenkte sich zwischen ihm und seinen Kollegen öfters das Gespräch auf Raphael. So wurde unter anderem auch die „Transfiguration" eingehend von ihnen durchgesprochen und übte Holman Hunt aus verschiedenen Gründen Kritik an dem Werk. Der Haupttadel, der aus dem betreffenden Freundeskreise geäußert wurde, bestand darin, daß

eigentlich nur der epileptische Knabe die Verklärung Christi sieht, respektiv erblicken kann, weil die Kopfhaltung und der Gesichtsausdruck der übrigen Personen eine solche Möglichkeit so gut wie ausschließt. Im Drama, wie es z. B. Shakespeare im „Hamlet" gewollt hat, daß nämlich der nur kurz auftretende und dann verschwindende Geist allein von Hamlet wahrgenommen wird, ist dies weit eher zulässig als in einem dauernd den Vorgang festhaltenden Bilde, oder gar in der plastischen Darstellung.

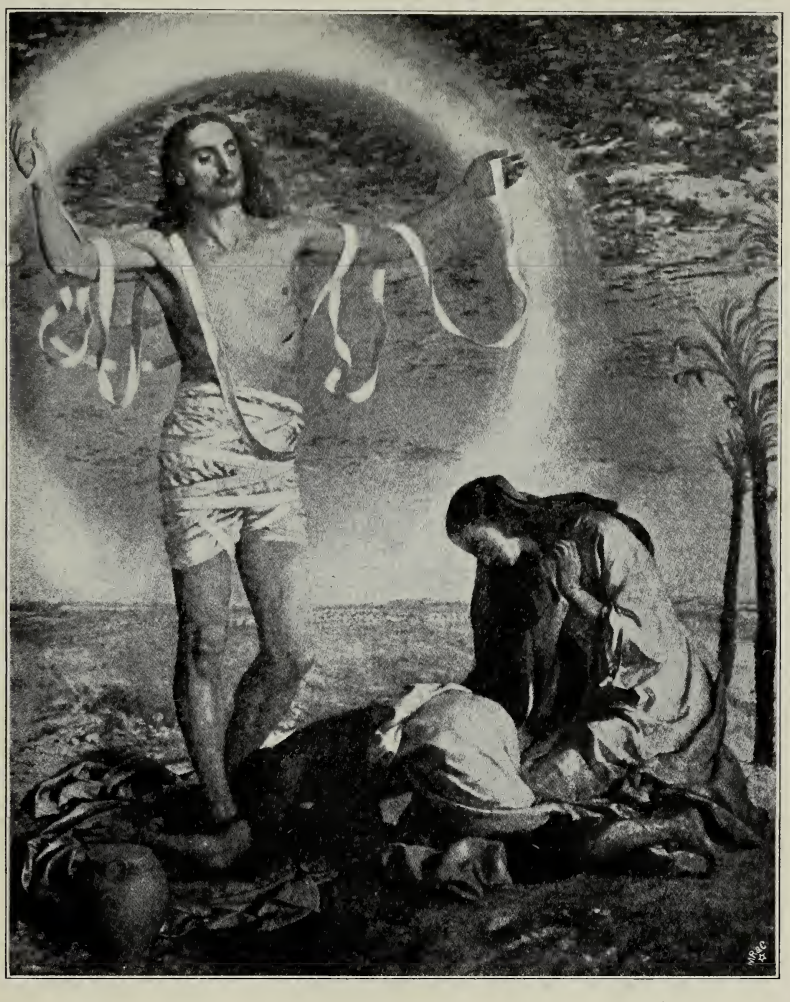

Abb. 9. Christus und die beiden Marien. Unvollendet. (Zu Seite 12.)

Holman Hunt verlangt, daß wenn jemand in irgendeiner Form die Bibel auslegt, dies im Sinne und Geist der Schrift geschieht. Raphael ist in seinem letzten Werke, der „Verklärung", weder mit dem Evangelium Matthäus, noch mit Lukas in Übereinstimmung. Jesus, der sich in feierlichster Form an seine Jünger wendet, sie gewissermaßen zu seinen geistigen Testamentsvollstreckern einsetzt und persönlich von ihnen Abschied nimmt, sollte so wenig Eindruck auf sie gemacht haben, daß acht der Apostel nicht zu ihm hinaufschauen?

Im Gemälde Raphaels sind die drei auf der Kuppe des Berges liegenden Apostel geblendet oder so erschrocken, daß sie den wirklichen Hauptakt zurzeit nicht wahrnehmen,

und die übrigen Jünger beschäftigen sich anstatt mit Christus, dessen Himmelfahrt sie doch gerade bezeugen und allem Volk zu verkünden haben, mit dem kranken Knaben. Man frage sich ehrlich: Wäre es nicht natürlich gewesen, daß bei einem so außerordentlichen und gewaltigen Wunder, sowie bei der letzten, ihren Herrn und Meister zu Gesicht bekommenden Gelegenheit, sie nicht nach ihm geschaut haben würden, als seine leibliche Gestalt zu den Wolken emporgetragen erschien? Der bezügliche Gegenstand ist hier zur Sache deshalb besonders wichtig, weil, als Holman Hunt und Millais, trotz der außerordentlichsten Hochschätzung und Bewunderung für Raphael, doch über eine Anzahl von Unnatürlichkeiten in seinem Werke abfällig urteilten, mehrere der anwesenden Kollegen ausriefen: „Dann muß man also zu den Vorbildern und der Epoche vor Raphael zurückkehren!" In diesem später von Holman Hunt, Millais und Rossetti grundsätzlich angenommenen und zu eigen gemachten Ausspruch, ist die eigentliche Einleitung und der erste Anstoß zu der sogenannten präraphaelitischen Bewegung in England zu suchen. Holman Hunt, ihr tatsächlicher Begründer, will hierfür den Namen „Pre-Raphaelitism" und nicht „Praeraphaelismus" gesetzt wissen. Diese hier nur in kurzen Zügen angedeutete

Abb. 10. Die Zusammenkunft der Präraphaeliten im Jahre 1848.
Von Arthur Hughes, nach der Skizze von W. Holman Hunt. (Zu Seite 18.)

Entstehungsgeschichte wird um so bemerkenswerter, weil die betreffenden künstlerischen Genossen Holman Hunts und Millais' den oben erwähnten Zwischenruf: Zur präraphaelitischen Periode zurückzukehren! mehr im ironischen wie zustimmenden Sinne getan hatten. Dem Meister sind die Resultate der neueren Kunstforschung bezüglich der „Transfiguration" wohl bekannt, indessen verlangt er unter Zurückweisung von Kompromissen, daß, wer Bibelstellen bildlich wiedergeben will, jeder sich genau an dieselben zu halten hat. Wer dies nicht vermag, solle lieber keine biblischen Themas wählen.

* * *

Nachdem die einleitenden Schritte zur Begründung des Bundes geschehen, beginnt derselbe zu kristallisieren und festere Formen anzunehmen. Rossetti besuchte Holman Hunt und vermochte dessen Bild „The Eve of St. Agnes" nicht genug als das beste unter allen in der Akademie ausgestellten Werken zu loben, gleichzeitig den letzteren bittend, öfters zu ihm kommen zu dürfen. Die für die spätere Vereinigung geltenden Hauptgrundsätze der neu einzuschlagenden Richtung wurden im Februar 1848 zwischen Holman Hunt und Millais vereinbart. Selbstverständlich hat man sich diese Verständigung nicht als eine

plötzliche und unvermittelte, in Paragraphen gezwängte zu denken, sondern als eine spontane, im Lauf der Zeit aus ihrem beiderseitigen in die Praxis umgesetzten Ideenaustausch entwickelte, vorzustellen. Es bedurfte weder der Formulierung noch Zusatzparagraphen.

Abb. 11. Ford Madox Brown, gemalt von Rossetti.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square. (Zu Seite 19.)

Vor allem suchte man nach der Verwirklichung eines neuen künstlerischen Ideals, das seinen Inhalt aus der unmittelbaren Naturanschauung schöpfen sollte. Das dekorative und konventionelle Element wurde verbannt, um durch Ausdruck, gesteigerte Lebhaftigkeit und Freiheit der Bewegung ersetzt zu werden. Der Umschwung war ursprünglich hervorgegangen aus dem Gefühl des Protestes, und als Zeichen der Reaktion gegen

Banales, Unwahres und Gekünsteltes. Die alten abgebrauchten, nichtssagenden Gebärden wurden grundsätzlich verworfen und anstatt der Mache wollte man zum wahren Studium und namentlich dem der primitiven Meister zurückkehren. Ehe man die gelehrte Schriftsprache zu gebrauchen versucht, muß man erst die Umgangssprache lernen!

Auch in der Technik gelangten andere als die bisher befolgten Grundsätze zur Anwendung. Man vermied möglichst die gemischten, durch vieles Übermalen nachdunkelnden und den Eindruck der Schwere hervorbringenden Farben und begünstigte statt dessen die

Abb. 12. Millais' Kopf. Porträtstudie für „Rienzi". (Zu Seite 20.)

sogenannte trockene Methode. Ferner wurde, um z. B. Violett zu erzielen, Blau und Rot nicht miteinander gemischt, sondern das gleiche Resultat, aber in lebhafteren und brillanteren Farben durch ihre Nebeneinanderstellung für das Auge gewonnen.

Rossetti ging Holman Hunt mehreremal darum an, sein Schüler werden zu wollen, und nachdem letzterer jenen aus den verschiedensten Rücksichten vor der Hand abschläglich bescheiden mußte, nahm er Rossetti schließlich im August 1848 in seinem Atelier in Cleveland Street auf. Vorher hatte der erstere bei Madox Brown studiert, jetzt aber malte er unter Holman Hunt „Die Mädchenzeit der Maria". Rossetti führte dem Bunde den Bildhauer Woolner zu, der den gleichen Grundsätzen huldigte, und außerdem seinen bisher überhaupt gar nicht gezeichnet habenden Bruder William Michael Rossetti. Der Kreis erweiterte sich ferner durch die von Holman Hunt bewirkte Aufnahme des

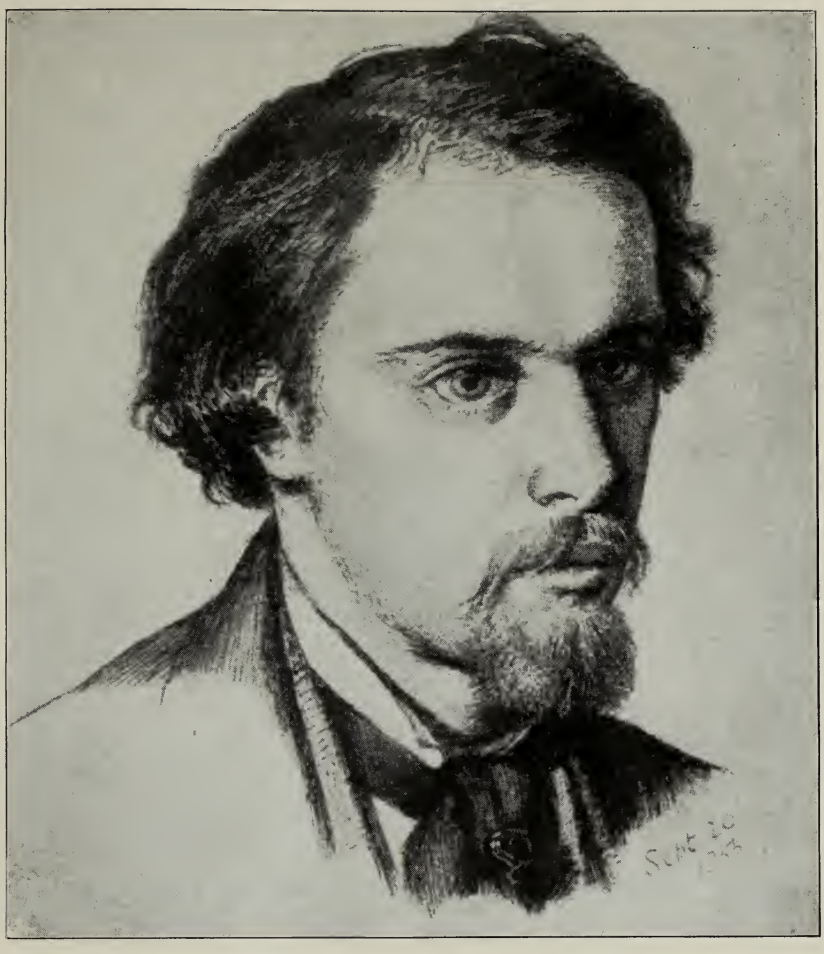

Abb. 13. Dante Gabriel Rossettis Selbstbildnis.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square. (Zu Seite 19.)

Genremaler James Collinson und F. G. Stephens, von denen der erstere versprach, demnächst im strengeren Stil zu malen, während der letztere nur eine akademische Zeichenklasse durchgemacht hatte, indessen zusagte, nunmehr ausübender Künstler werden zu wollen. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß durch die neuen Anwerbungen der Bund weder innerlich noch nach außen hin sonderlich gekräftigt oder einheitlicher wurde, wenngleich auf allen Seiten der beste Wille vorhanden war.

Alle trafen bei Millais zusammen, woselbst sie ein diesem geliehenes Werk, Kupferstiche der Fresken im Campo Santo von Pisa enthaltend, zu Gesicht bekamen, und ihre Bewunderung über die Auffassung jener präraphaelitischen Meister und namentlich ihre volle Übereinstimmung mit Benozzo Gozzoli erklärten. Das, was für viele ihrer akademischen Studiengenossen das Vorbild der Antike bedeutete, das waren für die Jünger der neuen Kunstrichtung, die übrigens als rein graphische Arbeiten betrachtet, nur mäßigen Wert besitzenden Kupferstiche des Lasinio und die Fresken des Spinello Aretino, des vermeintlichen Andrea Orcagno, Pietro Lorenzettis, Andrea da Firenzis und Benozzo Gozzolis im Campo Santo von Pisa. Dieser heilige Friedhof mit der geweihten Erde aus dem Gelobten Lande und mit den herrlichen Fresken des „Triumphes des Todes" und des „Jüngsten Gerichts" an den Wänden der Halle bietet das Bild des hehrsten

Friedens, dessen das Menschenleben fähig ist. Hier über diesem Fleckchen Erde, das zugleich den Campo Santo der einstigen Größe Pisas versinnbildlicht, schwebt der zur inneren Einkehr mahnende und alles Irdische vergessen machende, höchste Zauber ungestörter Totenruhe.

In der späteren Zeit versammelten sich dann die gleichgesinnten Künstler monatlich einmal bei einem der Mitglieder des Bundes (Abb. 10). Für ihre Werke wurde die Signatur „P. R. B.", Pre-Raphaelite Brotherhood" festgesetzt und von allen Beteiligten

Abb. 14. Rienzi. Im Besitz von Mr. Thos. Clarke. (Zu Seite 20.)

die Wahrung des Geheimnisses, um die feindlichen Angriffe sich nicht noch verschärfen zu lassen, ausdrücklich verlangt und auch gelobt!

Der Meister erzählt, daß einzelne Stimmen laut wurden, man sollte ihrer Vereinigung doch die zusätzliche Bezeichnung „frühchristlich" geben, weil die vorbildlichen präraphaelitischen Meister doch am primitivsten und am naivsten, im Geiste der urchristlichen Auffassung ihre religiösen Gedanken ausgedrückt hätten. Holman Hunt widersprach aber aus triftigen Gründen und ist überhaupt der Ansicht, daß die frühchristliche Schule,

bereits vor Madox Brown, in England vereinzelt durch Herbert Dyce, Maclise und andere vertreten worden sei. Das von Rossetti 1852 gemalte Porträt von Madox Brown (Abb. 11) und sein eignes Selbstbildnis (Abb. 13) aus dem Jahre 1853, wird sicherlich des Interesses nicht entbehren.

Eines Tages kam Rossetti nicht mehr in das Atelier zu Holman Hunt, statt dessen

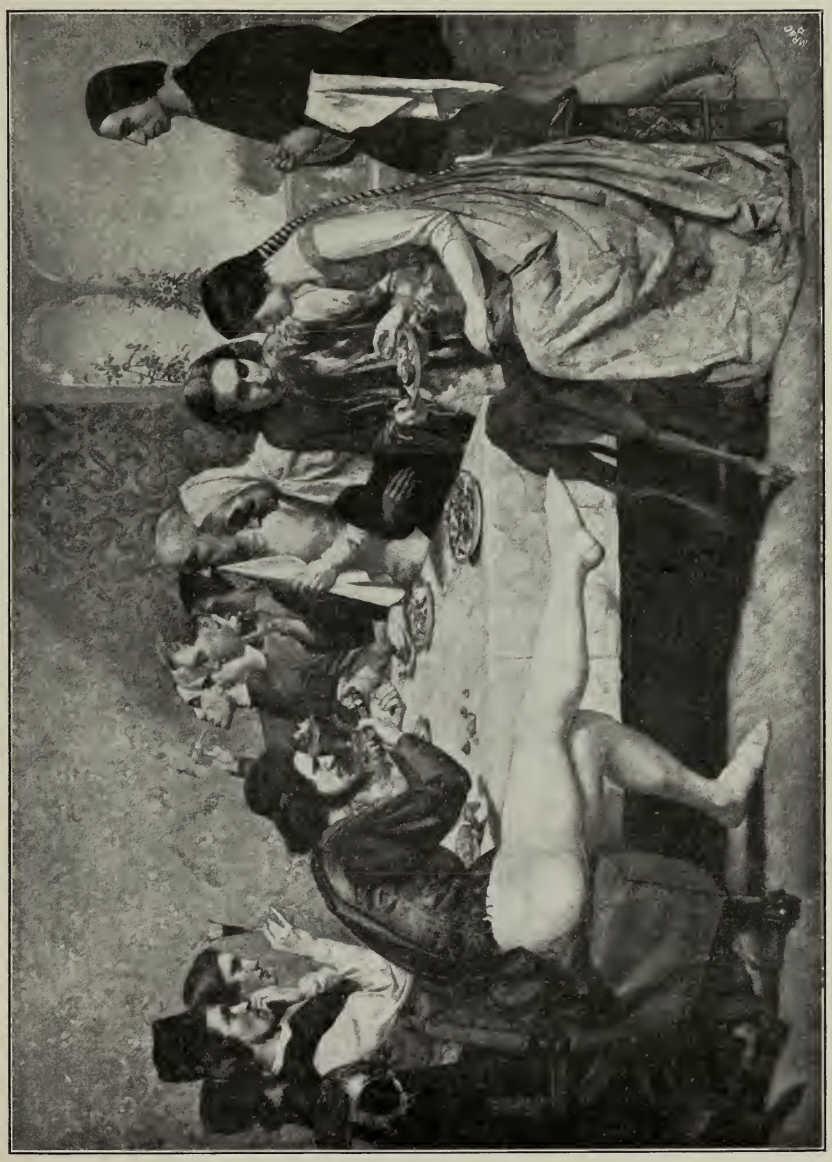

Abb. 15. Lorenzo und Isabella von J. E. Millais.
Im Besitz der Städtischen Kunstgalerie in Liverpool. (Zu Seite 20 u. 88.)

erschien bei ihm ohne jede vorherige Benachrichtigung ein Gepäckträger, um des ersteren Sachen, Malutensilien usw. abzuholen. Abgesehen von der unangenehmen, durch diesen Zwischenfall hervorgerufenen Überraschung, fühlte sich der Künstler peinlich betroffen, denn seine schon so schwierigen Finanzverhältnisse erfuhren nun abermals eine unvorausgesehene Verschlechterung. Da keine Kündigung für Rossettis Zimmer erfolgt war, so mußte er wohl oder übel noch für längere Zeit allein die Miete berichtigen.

Für sein Bild „Rienzi“ hatte Holman Hunt einen Porträtkopf Millais' (Abb. 12) 1848 angefertigt, allein er kam zu der Überzeugung, daß der italienische Typus Rossettis (Abb. 13) als Modell für die Hauptfigur geeigneter sei. Zum Glück noch rechtzeitig vollendet, stellte Holman Hunt 1849 „Rienzi“ (Abb. 14), Millais „Lorenzo und Isabella“ (Abb. 15) in der Akademie und Rossetti „Die Mädchenzeit der Maria“ in einer Galerie nahe von Hyde Park Corner aus. Die beiden erstenwähnten Arbeiten erhielten im königlichen Institut als Pendants einen ziemlich guten Platz. Von Millais' Werk, das eine ganze Reihe von Personen aus ihrem beiderseitigen Freundes- und Bekanntenkreise wiedergibt, sagt der Meister aus, daß es das wunderbarste, je von einem Künstler unter zwanzig Jahren geschaffene Gemälde ist.

Der Inhalt von Holman Hunts Bild läßt folgenden Vorgang erkennen. Eben hat ein blutiges Scharmützel zwischen den in Rom rivalisierenden und sich öffentlich bekämpfenden Adelsparteien stattgefunden. Ein Opfer dieser Fehden, der junge Rienzi, liegt tödlich verwundet auf einem Schild ausgestreckt, und sein älterer, die Züge Rossettis tragender Bruder reckt die Hand gen Himmel zum Racheschwur. Im übrigen blickt nur ein einziger der Ritter teilnahmsvoll auf den sterbenden Jüngling. Holman Hunt faßt die Gesamtkomposition als einen Appell an den Himmel auf, sich der Hilflosen anzunehmen. Ferner erklärt der Künstler zum Gegenstand, daß er durch Bulwer-Lyttons, 1835 verfaßten, gleichnamigen Roman und also nicht durch die 1841 aufgeführte Oper von Wagner beeinflußt worden sei.

Die drei oben genannten Gemälde waren mit dem mysteriösen Zeichen „P. R. B.“ signiert und somit als die ersten, öffentlich vor das Publikum tretenden Kundgebungen der Brüderschaft zu betrachten. Millais' und Rossettis Werke fanden Käufer, aber trotzdem die Kritik der Presse im allgemeinen nicht ungünstig für „Rienzi“ lautete, kam es unverkauft zurück. Holman Hunt war der Verzweiflung nahe! Sein Wirt exmittierte ihn und pfändete alle seine Habseligkeiten einschließlich Skizzen, Zeichnungen und Malutensilien. Es blieb ihm nichts weiter übrig als zu seinem Vater zurückzukehren. Letzterer nahm ihn gütig auf, aber jeder fühlende Mensch vermag sich vorzustellen, was in diesem Augenblick in der Seele des jungen Malers vorging.

Wie viele Talente gehen zugrunde, von denen man nie etwas gehört hat. Nur in den Ausnahmefällen, wenn ein Genius aus dem Kampf des Lebens als Sieger, teils aus eigener Kraft, teils mit Hilfe großherziger Naturen hervorgegangen ist, wird sein Name verzeichnet. Es ereignet sich nur selten, daß die Hilfe im kritischsten Augenblick erscheint, aber hier geschah es so: Holman Hunt entdeckte sich seinem Freunde Egg, der ihm sofort mit einer kleineren Summe über die dringendsten Schwierigkeiten des Tages hinweg half und sich um den Verkauf von „Rienzi“ bemühte. Binnen kurzem sandte er ihm einen Scheck von 105 Pfund Sterling. Es war ihm gelungen, den bekannten Sammler Gibbons für Holman Hunt zu interessieren, der für „Rienzi“, weniger um das Bild zu besitzen, als um einem Künstler Beistand zu leisten, den geforderten Preis von 100 Pfund Sterling und für den Rahmen außerdem 5 Pfund Sterling aus freien Stücken zahlte. Holman Hunt tilgte seine Schulden beim Wirt, der sich der Bemerkung nicht enthalten konnte, er sei fest überzeugt, sein Mieter habe nur Armut geheuchelt!

* * *

Um die Kunstschätze des Louvre und die Belgiens kennen zu lernen, trat Holman Hunt in Begleitung Rossettis eine Reise nach Paris, Antwerpen, Gent und Brügge an. Nachdem sie während eines kurzen dortigen Aufenthaltes sich auch mit der bezüglichen modernen Kunst, so unter anderem mit Werken von Paul de Laroche, Ary Scheffer und Delacroix bekannt gemacht hatten, bezog Holman Hunt, nach England zurückgekehrt, ein Atelier in Cheyne Walk, unweit der Kirche, im Stadtteil Chelsea; Rossetti nahm eine Wohnung in Newman Street. Jener war jetzt so beschäftigt mit seinem Bilde: „Ein christlicher Missionar wird von Bekehrten vor der Wut der Druiden geschützt“, daß er nur des Abends Millais sehen konnte, dagegen besuchte ihn letzterer häufiger und führte auch Charles Allston Collins (Abb. 16) bei ihm ein.

Als eines Tages die jungen Freunde in Holman Hunts Atelier anwesend waren, hörten sie hier zuerst durch Deverell von der in einem Putzgeschäft zufällig entdeckten, schönen und interessanten Miß Siddal, der späteren Gattin Rossettis. Letzterem machten die Genossen mit Recht den Vorwurf, daß er das Geheimnis ihrer Signatur an den Bildhauer Munro verraten habe. Infolge des allgemeinen Bekanntwerdens der präraphaelitischen Verbindung, die als eine Revolte gegen die Akademie, ausgehend von jungen, mit um-

Abb. 16. Charles Allston Collins von J. E. Millais. (Zu Seite 20.)

stürzenden und reformieren-wollenden Ideen sich tragenden Neuerern, aufgefaßt wurde, entstand eine solche Flut von schmähender Kritik über Hunts 1850 nach der Akademie gesandtes „Druidenbild“ (Abb. 17) und Millais' „Christus im Hause seiner Eltern“, wie sie noch niemals in England erlebt worden war. Unter keinen Umständen darf mit der Tradition gebrochen werden — das war das Losungswort aller einflußreichen Künstler und der Presse! Die Kritik nahm eine furchtbare Heftigkeit an; es fielen Worte wie „infam“ und „Pest“, so daß Rossetti überhaupt niemals mehr öffentlich ausstellte. Aber auch das Publikum blieb den jungen Künstlern gegenüber kühl bis ans Herz hinan. Von Vorurteilen befangen, besaßen weder Kenner noch Liebhaber ein Verständnis für

die in Holman Hunts Arbeiten ausgedrückte Hingabe an die Natur, noch für das innig persönliche Verhältnis des Künstlers zu seinem Werke.

Angefertigt war dasselbe auf Grund eines von der Akademie ausgeschriebenen Wettbewerbes für die große goldene Medaille. Das zu behandelnde Thema lautete: „Eine Tat der Barmherzigkeit." Der Schlüssel zu der Komposition Hunts wird durch vier Bibelstellen gefunden, von denen zwei die Verfolgung, zwei die Barmherzigkeit zum Gegenstand haben. Jene beiden sind: St. Johannes XVI, 2: „Es kommt aber die Zeit, daß, wer auch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran", und Römer III, 15: „Ihre Füße sind eilend Blut zu vergießen." Diese lauten Markus IX, 41: „Wer aber euch tränket mit einem Becher Wassers in meinem Namen, darum, daß ihr Christo angehöret, — wahrlich ich sage euch, es wird ihm nicht unvergolten bleiben", und endlich Matthäus XXV, 35: „Ich bin ein Gast gewesen und ihr habt mich beherberget" (Abb. 17).

Zu jener Zeit hatte der Künstler sich viel mit der römisch-britischen Geschichte beschäftigt, und war erstaunt darüber wie wenig das Sujet der frühen christlichen Bekehrung als Unterlage für Werke der bildenden Kunst benutzt worden war. Hunt löste das Problem wahrhaft originell und wie es nur ein großer Meister tun kann: Er zeigt uns einen doppelten Akt der Barmherzigkeit: den der christlichen Priester, die um Jesu willen sich nicht scheuten Britannien, das an den Grenzen der Zivilisation gelegene „Ultima Thule" aufzusuchen, daselbst ihr Leben für die Bekehrung der Heiden einsetzten und sich opferwillig der Wut der Druiden preisgaben. Als Rückwirkung der guten Tat wird dann die dankbar erwiderte Barmherzigkeit durch die ihren Missionar schützenden, bekehrten Briten versinnbildlicht.

In Anbetracht der von der Akademie vorgeschriebenen und nicht zu groß bewilligten Abmessungen für das Werk wurde die gegebene Fläche ungemein geschickt dadurch ausgenutzt, daß man den einen verfolgten Missionar außerhalb der teilweise offenen Fischerhütte, den

Abb. 17. Christen von Druiden verfolgt.
Das Originalbild befindet sich im Besitz der Universitätsgalerie in Oxford. (Zu Seite 21 u. 22.)

andern, hier Zuflucht gefunden habenden Priester, unter der Fürsorge seiner Beschützer erblickt. Dort gewahrt man die verfolgenden Druiden, deren Schritte zu belauschen sich ein Knabe zu Boden legt. Das Werk ist voller echt präraphaelitischen Züge und Einzelheiten. So will ich unter andern nur das Wahrzeichen der früheren heidnischen Bewohner der Hütte, den alten Druidenstein erwähnen, der jetzt aber als Symbol der Bekehrten das Kreuz trägt. Er ist ein genaues Beispiel von denjenigen Exemplaren, wie sie noch heute in Stonehenge vorhanden sind.

Auf die Gesamtkomposition bezogen, führe ich einen vom Meister mit großem Nachdruck getanen Ausspruch an: „Der Gebende soll nicht viel Aufhebens von seiner Generosität machen, aber der Empfangende kann sie nicht hoch genug anerkennen!“ Zu dem „Druidenbild“ wurde für den Kopf des Missionars (Abb. 18) eine besondere Studienzeichnung angefertigt.

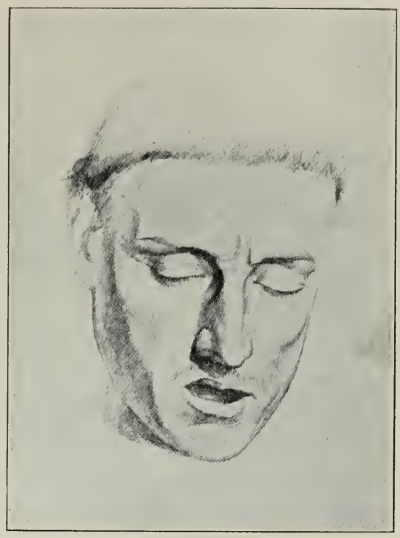

Abb. 18. Studie zum Druidenbild.
(Zu Seite 23.)

Was nutzte schließlich alle Begabung, Willenskraft, unermüdlicher Fleiß, Ernst und Liebe zur Sache: Die Strömung, die Verhältnisse und die meinungbildenden Mächte waren gegen ihn! Holman Hunt schätzte sich daher unter den bestehenden Umständen glücklich, als der Maler Dyce ihm den Auftrag erteilte für 15 Pfund Sterling sein Bild „Jakob und Rahel“ zu kopieren, allein neue Hemmnisse begegneten ihm sogar bei dieser Arbeit. Die Kopie durfte nur in der Zeit von 6 bis 8 Uhr morgens in der Akademie vorgenommen werden, und hier mußte er kämpfen, um sich zu so früher Stunde Einlaß zu verschaffen. Obgleich es stets schlimm bleibt, wenn ein großes Talent sich zeitweise mit Kopieren von Bildern beschäftigen muß, so ist es doch wenigstens nicht entwürdigend, namentlich bei Vorlage eines guten Originals oder Meisterwerkes; außerdem bezeichnet dergleichen doch meistens den Beginn der Laufbahn eines Malers schon deshalb, um sich mit der fachmännischen Technik vertraut zu machen. Watts lieferte bei einer ähnlichen Gelegenheit ein besseres Werk als das zu kopierende Porträt, so daß man aufmerksam auf ihn wurde und er dieser Arbeit späteren Erfolg zu danken hatte. Für uns in Deutschland erinnere ich in gedachter Beziehung nur an Lenbach. Absolut degradierend wirkt es aber, wenn eine schriftstellerische Größe, wie z. B. Jean Jacques Rousseau, nur um leben zu können, ganz nichtssagende Abschriften anfertigen muß.

Obwohl die wirkliche Gründung des präraphaelitischen Bundes im Jahre 1848 stattfand, so datieren doch mehrere angesehene Historiker und Künstler, unter andern Walter Crane, die eigentliche Geburt der präraphaelitischen Schule erst von dem 1. Januar 1850 ab, d. h. nach dem Erscheinen der illustrierten Zeitschrift „The Germ“ („Der Keim“), die man gewissermaßen als das offizielle Organ der Vereinigung ansehen kann. Der Name „Keim“ war jedenfalls gut gewählt, denn er enthielt im Keime die ganze zeitgenössische Malerei. Vergleicht man das, was J. Breton in seinem Buch „La Vie d'un Artiste“ (Paris 1890) über Baron Wappers in Antwerpen, den Lehrer Madox Browns, sagt, mit den Ansprüchen, die unsere heutigen Impressionisten auf die Erfindung einer neuern Malweise erheben, so ersieht man ohne weiteres ihren Irrtum. In der angezogenen Quelle heißt es: „Denen, die malten, lehrte er die Flächen zu zerteilen und die Striche wie im Mosaik nebeneinander zu setzen, die Schatten der Fleischpartien mit feurigem Lack, die Halbtöne mit Graugrün und die Lichter mit Gelb und Rosa zu kolorieren, um die Bewegung des Lebens auszudrücken.“

Während des Zeitraums vom Januar bis Mai, in welchem das Blatt unter den mannigfaltigsten Bedrängnissen sein Leben fristete, wurden im ganzen überhaupt nur vier Nummern ausgegeben.

Der vollständige Titel der Zeitschrift für das erste Heft lautet: „The Germ: Thoughts towards Nature, in Poetry, Literature and Art. Price one Shilling. January 1850. With an Etching by Holman Hunt. London: Aylott & Jones, 8, Paternoster Row, G. F. Tupper, Printer, Clemens Lane, Lombard Street.“

Abb. 19. „My beautiful Lady“.
Originalradierung von Holman Hunt für die Zeitschrift „The Germ“. (Zu Seite 24.)

Gedruckt wurden 700 Exemplare, aber nur 200 davon verkauft. Im dritten und vierten Heft lautet die Titelüberschrift: „Art and Poetry: Being Thoughts towards Nature conducted principally by Artists.“ In den beiden letztgenannten Heften wird der Zweck des Unternehmens näher auseinander gesetzt, der in den uns schon bekannten Grundsätzen der Präraphaeliten seinen Ausdruck findet. Beiträge lieferten alle Mitglieder außer Millais, und ferner der nicht formell zu dem Bunde gehörende, indessen sich tätig für denselben interessierende Ford Madox Brown. In jeder Nummer war eine Originalradierung enthalten; in der ersten als Titelblatt eine solche von Holman Hunt: „My beautiful Lady“ (Abb. 19), in der zweiten von Collinson: „Das Jesuskind“, in der dritten „Cordelia“ von Madox Brown und in der vierten „Viola und Olivia“ von Deverell.

Holman Hunts Radierung gibt auf einem in zwei Abschnitte geteilten Blatt: „My beautiful Lady“ und „Of my Lady in Death“ die Illustration zu Woolners gleichlautendem Gedicht. In der oberen Hälfte der Radierung sehen wir einen in der Landschaft sich hinschlängelnden Bach, an dessen Ufer vorgebeugt und vor Gefahren von ihrem Geliebten geschützt, ein junges Mädchen Feldblumen pflückt. Der untere Teil des Blattes zeigt den auf ein frisches Grab hingesunkenen Jüngling, während im Hintergrunde Nonnen vorbeischreitend

Abb. 20. Valentin und Sylvia.
Mit Genehmigung der Städtischen Kunstgalerie in Birmingham, in deren Besitz sich das Original befindet. (Zu Seite 28.)

ihr „Dies irae“ und „Beati mortui“ intonieren. Mit wenigen Strichen wurde hier ein ganzer Roman bildlich veranschaulicht. Im Poem Woolners heißt es:

As a tree that's just hewn
I dropped, in a dead swoon,
And lay a long time cold upon my face.

Rossettis Beitrag bestand in „Hand and Soul“, der Geschichte des Malers Chiaro dell'Erma, von dem der Verfasser aussagt: „Manus animam pinxit. Figura mystica di Chiaro dell'Erma.“ Außerdem lieferte derselbe Autor das ausgezeichnete Gedicht „The Blessed Damozel“; Patmore „Die Jahreszeiten“; Christina Rossetti „Das Traumland“, und waren ferner in der Zeitschrift Arbeiten enthalten von Madox Brown, Orchard, Bell Scott, Collinson, F. G. Stephens, W. M. Rossetti, A. G. Tupper und John Tupper.

Heute ist ein vollständiges und intaktes Exemplar des „Germ“ nur schwer zu bekommen, da die Originalausgabe der Zeitschrift von Liebhabern und Sammlern stark begehrt wird. Am 30. Juli 1902 wurde ein solches in der Auktion bei der bekannten Firma Sotheby mit 700 Mark bezahlt. Zu jener Zeit, so vortrefflich auch die einzelnen Gedichte, Aufsätze und Illustrationen waren, so viel Neues und Anregendes geboten wurde, mußte das Blatt nach Veröffentlichung von vier Nummern eingehen: es fehlte an Kapital, an wirklichem Interesse des Publikums und der den Präraphaeliten entgegenstehende Einfluß war zu mächtig.

Im Jahre 1898 erschien ein Neudruck des Werkes, teilweise in Faksimile, publiziert von Thomas B. Moster in Portland, Maine, in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Aber auch dies Buch ist bereits vergriffen. William Michael Rossetti, der noch lebende Bruder Dante Gabriels, hat am Beginn des Jahres 1901 den „Germ“ in vollständigem Faksimile herausgegeben und eine Vorrede zu dem Neudruck verfaßt. Ebenso wie das Original, ist auch diese Schrift im Oktavformat gehalten (Elliot Stock, London). Allgemein gesprochen, kann man behaupten: Die Harmonie der Illustration mit dem Buch, und dies als ein einheitliches Ganzes dargestellt und vorbildlich in dieser Beziehung gewirkt zu haben, ist das Verdienst der Präraphaeliten. Walter Crane urteilt in seinem Aufsatz „The English Revival of decorative Art“ wie folgt: „Um den Ursprung unserer Renaissance zu bezeichnen, müssen wir bis auf die Tage der präraphaelitischen Vereinigung zurückgehen. Obgleich keines ihrer Mitglieder ein dekorativer Zeichner im strengen Sinne des Wortes war, wenn wir Dante Gabriel Rossetti ausnehmen, so richteten sie doch durch ihre entschlossene und begeisterte Rückkehr zum unmittelbaren Symbolismus, zum freien Naturalismus, zum poetischen oder romantischen Gefühl des Mittelalters, denen sie die Macht der modernen Analyse hinzugesellten und schließlich durch ihre charakteristisch ausgedrückte Liebe zu allem Detail, ebensosehr ihre Aufmerksamkeit auf alle Zweige der Zeichnung wie auf die Malerei.“

Abb. 21. Thomas Combe-Monument in Stratford-on-Avon. Zeichnung von Holman Hunt. (Zu Seite 31.)

Nachdem Holman Hunt einige Zeit gemeinschaftlich mit Rossetti in Sevenoaks sich zu

Abb. 22. Der gedungene Hirt. Mit Bewilligung von Sir William Agnew, Bart. (Zu Seite 31.)

Studienzwecken aufgehalten hatte, kehrte er vollständig mittellos nach London zurück, da das „Druidenbild" noch immer unverkauft blieb. In seiner großen Not entsann er sich, daß noch irgendwo verkramt im Atelier eine Kopie nach einem Bilde in der Nationalgalerie sein müsse. Er machte sich auf den Weg zu den Pfandleihern und nach mehrstündigem Wandern erhielt er endlich von einem derselben 8 Schilling und 6 Pence. Der Künstler rät allen jungen Anfängern, wenn sie nur einigermaßen schwankend in ihrer Berufswahl sind und kein heiliges Feuer in sich fühlen, zuvor einen solchen Probe-rundgang bei den Manichäern anzutreten. Woolner und Collinson, teils abgeschreckt durch die eigenen Mißerfolge, teils durch die anderer, dem Bunde nahestehender Künstler, resignierten. Ersterer geht nach Australien, um Goldgräber dort zu werden, letzterer findet Aufnahme in der Jesuitenanstalt Stonyhurst, tritt daselbst zur katholischen Kirche über und bereitet sich für den Priesterstand vor. Der Maler Dyce bot Holman Hunt an, er solle Assistent bei ihm werden, aber dieser ist innerlich mit sich vollständig darüber einig, daß, wenn er nicht Originale schaffen kann, dann will er lieber auch der Kunst, wie jene beiden, ganz entsagen.

Abb. 23.
Studienkopf zu dem „Gedungenen Hirten". (Zu Seite 32.)

Da, in diesem kritischen, ja, entscheidenden und zu einem Wendepunkt führenden Augenblick seines Lebens, tritt in großer Generosität sein Freund Millais und dessen wohlhabende Eltern für ihn ein. Millais hatte niemals unter dem niederdrückenden und zur schwungvollen Arbeit unfähig machenden Künstlerelend zu leiden gehabt;

Abb. 24. Edward Lear im Alter von 50 Jahren.
(Zu Seite 33.)

außerdem begünstigten die Eltern nicht nur den Entschluß des Sohnes, sondern die Mutter stand ihm in seinem Beruf sogar hilfreich und tätig zur Seite und endlich zeichnete er mit so spielender Leichtigkeit, daß Entwurfsschwierigkeiten überhaupt gar nicht für ihn vorhanden waren. Wenn z. B. der Hintergrund für eines seiner Gemälde außerhalb Londons gesucht werden mußte, oder eine Spezialität, wie eine mit Efeu bewachsene Mauer als Vorbild von Millais gewünscht wurde, oder im British Museum in irgendeinem Buch etwas bezügliches nachgeschlagen werden sollte, so bat er einfach seine Mutter, ihm den Gegenstand ausfindig zu machen.

An Holman Hunts Füßen hingen Bleigewichte! Aber zum Ausgleich der zu Boden haltenden und nachschleppenden Lasten hatte ihn die Vorsehung mit einem eisernen und schließlich zum Siege führenden Willen ausgerüstet.

Durch Millais lernte er den Direktor der „Clarendon Preß", der Universitätsdruckerei in Oxford, Mr. Combe und dessen Gattin kennen, die beide so großartig veranlagte Naturen waren, wie man sie selten im Leben antrifft. Sie kauften dem Künstler das „Druidenbild" für 160 Guineen ab, und, was mehr Wert für ihn besaß, sie blieben bis an ihr Ende nicht nur seine Protektoren, sondern auch wahre und aufrichtige Freunde.

Nach Regulierung seiner Schulden verfügte Holman Hunt noch über 30 Pfund Sterling, die aber nicht lange unangefochten in seinem Pult als Reserve bestehen sollten. Ihm war geholfen worden, und so in seiner Gutmütigkeit wollte er auch aushelfen. Leider erwies sich derjenige, dem er die Hälfte seines Vermögens in Gestalt von 15 Pfund Sterling gab, dieses Opfers nicht würdig!

Im Jahre 1851 stellte der Meister in der Akademie „Valentin befreit Sylvia" (Abb. 20) aus. Der stoffliche Inhalt des Gemäldes wurde der vierten Szene des fünften Aktes von Shakespeares „Die beiden Veroneser" entnommen und sind es insonderheit die nachstehenden von Valentin an Proteus gerichteten und hier im Gemälde zum Ausdruck gebrachten Worte:

So bin ich ausgesöhnt;
Und wieder acht' ich dich als ehrenvoll. —
Wen Reue nicht entwaffnen kann, der frommt
Nicht Erd' noch Himmel; beide fühlen mild;
Durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt: —
Und, daß vollkommen mein Verzeihn,
Geb' ich dir alles, was in Sylvien mein.

Valentin steht hoch aufgerichtet als dominierende Person im Mittelpunkt der Gruppe und erscheint gerade zum entscheidenden Augenblick, als Proteus, der treulose Liebhaber

Juliens, versucht hatte, sich in die Gunst Sylviens einzuschmeicheln, und der zugleich die Ursache ihrer Flucht und Verfolgung gewesen war, jetzt seiner Werbung mit Gewalt Nachdruck zu leihen sucht. Valentin befreit sie von den Zumutungen des Proteus und fordert den letzteren auf, um Verzeihung zu bitten. Dieser, kniend, hat seine Reue scheinbar so aufrichtig bekundet und seine Liebe zu Sylvien so hoch beteuert, daß Valentin von Edelmut gerührt in die Worte ausbricht: „Geb' ich dir alles, was in Sylvien mein!"

Julia in Verzweiflung über die Treulosigkeit von Proteus und über die Wendung der Dinge, lehnt sich als Page verkleidet in Verzweiflung gegen einen Baumstamm. Der Schluß des Stückes bringt wie bekannt allgemeine Aussöhnung und Zufriedenheit. Die Szene ist in vollem Sonnenlicht dargestellt, in prachtvollen und brillanten Farben gemalt und die Technik vermag nicht übertroffen zu werden; der ganze Vorgang atmet Leben. Valentin, als die Hauptfigur, läßt in seiner Haltung und im Ausdruck edle, sowie ungekünstelte Würde erkennen und wirkt nicht minder überzeugend als die in der Gesamtkomposition zur Anschauung gebrachte Naturwahrheit.

Wenn der Kopf des Proteus nicht gerade übermäßig sympathisch ausfallen konnte, so liegt der Grund hierfür mehr in dem Charakter der ihm zugewiesenen Rolle des Dichters, auf dessen Intentionen der Maler eingehen mußte. Als Modell für Valentin stand Mr. James Lennox Hannay, für Proteus Mr. James Aspinal, und trägt Sylvia die Züge von Miß Siddal, während die Juliens einem professionellen Modell angehören. Für alle diejenigen, welche Holman Hunts technische Malweise eventuell noch näher interessieren möchte, bemerke ich, daß er diese in seinem 1905 erschienenen Werk über „Pre-Raphaelitism", Band I, Seite 275 und 276, ganz ausführlich beschreibt.

Des Meisters Gemälde kam leider auch diesmal unverkauft von der Akademie zurück. In einer Kritik der „Times" vom 7. Mai 1851 sind nicht nur die ungünstigsten Urteile, sondern wiederum subjektive Schmähungen enthalten, so daß es als ein Wunder angesehen werden muß, daß er auf der Ausstellung in Liverpool unparteiische Kunstrichter

Abb. 25. Schafherde an der englischen Küste.
Das Original befindet sich im Besitz von Mrs. George Lillie Craik. (Zu Seite 33.)

Abb. 26. Claudio und Isabella.
In der Sammlung von Mrs. Ashton sen. (Zu Seite 35, 59 u. 136.)

fand, die ihm den ausgesetzten Preis von 50 Pfund Sterling zubilligten. Außerdem verkaufte er das noch etwas verbesserte Bild nun für 200 Pfund Sterling — aber er mußte Teilzahlungen von monatlich 10 Pfund Sterling annehmen, und jedesmal, unweigerlich, sobald der Zahlungstermin heranrückte, wurden ihm statt baren Geldes andere Bilder zum Ausgleich der Schuld angeboten. Holman Hunt glaubte schon, es sei doch vielleicht besser nach Kanada auszuwandern, weil nicht nur er, sondern auch seine Familie mit den gröbsten persönlichen Beleidigungen überschüttet wurde, als am 13. Mai der berühmte Brief Ruskins in der „Times" zur Verteidigung der Präraphaeliten erschien. Das Schriftstück wirkte wie ein Donnerschlag! Eine zweite Kritik von ihm in der „Times" vom 30. Mai erklärte in beredter Sprache und unter fachmännischen Beweisen, daß die Werke Holman Hunts und Millais' in jeder Beziehung ausgezeichnete, mustergültig und untadelhaft seien. Ja, sie besagte noch mehr: In sorgfältiger Naturbeobachtung und treuer Wiedergabe der Einzelheiten wären sie das beste, was seit Dürer geleistet worden sei!

Noch in demselben Jahre hielten sich Holman Hunt und Millais gemeinschaftlich in Worcester Park Farm auf, woselbst Charles Collins sie besuchte. Jener arbeitete dort an dem Bilde: „The Hireling Shepherd" („Der gedungene Hirt"), dieser malte „Ophelia". Gleichfalls brachten beide Freunde einige Zeit zusammen in dem uns schon

bekannten Ewell zu, in dessen Obstgarten Holman Hunt fast regelmäßig bis 5 Uhr morgens arbeitete, um Stimmungsbilder für sein „Licht der Welt" festzuhalten.

Im Herbst kamen Mr. und Mrs. Combe nach London und waren selbstverständlich oft zu Gast in Holman Hunts und Millais' Atelier. Einer gewissen Ähnlichkeit wegen, wohl aber mehr aus Scherz, hatte der erstere seinen Gönner gefragt, ob er aus der Familie von Thomas Combe, des Freundes von Shakespeare, abstamme, was er jedoch verneinte. Auf diese Weise entstand die hier wiedergegebene Zeichnung des „Combe-Monuments" (Abb. 21) in Stratford-on-Avon. Mr. Combe konnte sich nicht genug des Lachens enthalten, als die Rede darauf kam, daß Shakespeare seinen Freund hin und wieder des Wuchers beschuldigte. Mr. Combe und seine Gattin sind vielleicht die nobelsten Charaktere, die je des Meisters Laufbahn kreuzten und infolgedessen auch hier in der Biographie auftreten. Sie bekundeten großes Interesse für „Das Licht der Welt" und luden Holman Hunt zu Weihnachten nach Oxford ein, um dort unter anderem den Festlichkeiten in „Magdalen's Hall" beizuwohnen.

„Der gedungene Hirt" (Abb. 22) wurde im Jahre 1851 beendet und erhielt in der Akademie-Ausstellung von 1852 einen sehr guten Platz. Das eine Allegorie darstellende und mit Symbolismus durchwebte Bild stützt sich inhaltlich zum Teil auf Edgars Gesang in Shakespeares „König Lear", 3. Akt, 6. Szene:

> Schläfst oder wachst du, artiger Schäfer?
> Deine Schäfchen im Korne gehen,
> Und flötet nur einmal dein niedlicher Mund,
> Deinen Schäfchen kein Leid soll geschehen.

Der gute Hirt behält überwachend seine Herde im Auge, er ist sogar bereit, das Leben für sie dahinzugeben, und alle seine Gedanken und Zeit gehören ihr. Hier vernachlässigt der gedungene Hirt die ihm anvertraute Herde, und seine Pflichten vergessend, treibt er müßige Liebeständelei mit einem sorglos dreinschauenden Mädchen. Beide Figuren stellen einen grob-ländlichen Typus mit gewöhnlichem Gesichtsausdruck dar. Die sich selbst überlassene Herde weidet im Kornfeld des Nachbars, ihren Hunger mit grünem, für sie Gift bedeutenden Getreide stillend.

In der Hand hält der Mann einen zur Kurzweil für das Mädchen gefangenen Schmetterling, aber sie wendet abergläubisch ihren Kopf ab, weil jener zu der seltenen Art des „Totenkopfschmetterlings" gehört. Sie erscheint so absolut gleichgültig gegen die Wahrung des ihr anvertrauten Guts, daß sie auf das auf ihrem Schoß unreife Äpfel fressende Lamm nicht achtet. Der Wolf ist überdem nicht weit entfernt.

Die Szene spielt sich auf einer Wiese in vollem, blendend hellem Sonnenlicht ab; ein mit Weiden eingefaßter, aber durch die Sommerhitze ausgetrockneter Fluß durchzieht die Landschaft, in der alle Details mit peinlichster Naturwahrheit und mit vollendeter Meisterschaft wiedergegeben sind. In koloristischer Beziehung ist es eines der am meisten zu widerstreitenden Ansichten Veranlassung gegeben habendes Werk. So namentlich wegen des grellen Sonnenlichts, der blauen Schatten, des eigentümlichen Grüns der Bäume und der Röte der Gesichter. Ruskin hat speziell jeden einzelnen der im Gemälde hervorgebrachten Farbeneffekte in der Natur nachgeprüft und kommt zu dem Resultat, daß Holman Hunt die absolute Wahrheit zum Ausdruck brachte. Gerade so wie im Jahre 1843 die Verteidigungsrede über Turner ihn dahin geführt hatte, die genaue Formel des Realismus zu finden, so brachte die in ihm sich fühlbar machende innere Notwendigkeit: die Präraphaeliten zu verteidigen, Ruskin dazu, schon dreißig Jahre vor den Impressionisten die Grundsätze des „Plein Air" zu formulieren.

„Der gedungene Hirt" ist schließlich die offen eingestandene Mahnung an die Sektierer und ihre geistlichen Leiter: alle ihre kleinlichen Eitelkeiten usw. beiseite zu lassen und anstatt der Vernachlässigung ihrer Pflichten sich von Tag zu Tag nur um „das eine zu kümmern, was not tut!"

Wenn der „Präraphaelismus" nun auch gerade nicht triumphierte, so blieb er doch von jetzt ab von Verfolgung verschont. Die heftigen Vorwürfe Ruskins gegen die

Akademie brachten die öffentliche Meinung ins Schwanken, die feindlichen Linien lösten sich in unbestimmte Formen auf und viele fürchteten, sie könnten sich doch getäuscht haben und schließlich der Lächerlichkeit anheimfallen. Eine große Krise war beendet und der Präraphaelismus gerettet!

Außer der Zeitschrift „Spectator" hatte von einflußreichen Blättern eigentlich nur noch „Punch" zu der Brüderschaft in wohlwollendem Sinne gehalten. Durch einen Freund namens Maude wurde „Der gedungene Hirt" an Mr. Broderip für 300 Guineen, und zwar mit einer Anzahlung von 150 Guineen verkauft. Der letztere machte den Künstler mit dem großen Naturforscher Sir R. Owen bekannt, dessen ausgezeichnetes Porträt er anfertigte und mit dem er bis zu seinem Ende in engen Beziehungen verblieb. Das genannte Bildnis befindet sich in der Sammlung von Holman Hunt, während „Der gedungene Hirt" Eigentum des Baronets Sir William Agnew ist.

Über den in seinem Spezialfach als Naturalist Epoche machenden Sir R. Owen soll an späterer Stelle noch Ausführlicheres gesagt werden. Der Meister hat dann noch eine andere, sich besonders durch die Figur des Schäfers von dem ersten Bilde unterscheidende und jetzt im Besitz der Kunstgalerie von Manchester befindliche Version des „Gedungenen Hirten" angefertigt. Ein Studienkopf zu derselben läßt die Abweichung von dem ersten Gemälde leicht erkennen (Abb. 23).

Nachdem Holman Hunt die Originalskizze für „Die beiden Veroneser" vollständig durchgeführt hatte, verkaufte er dieselbe für 40 Pfund Sterling, so daß er sich jetzt in der glücklichen Lage befand, nicht nur die Schuld bei Millais abtragen zu können, sondern auch imstande war, seine Wirtin zu bezahlen. Mit dem ihm eigenen Freimut und in schlichter Offenheit erzählte der Meister, wie schrecklich es ihm war, seiner Wirtin zu begegnen, ohne zu wissen, woher das Geld zur Begleichung der Miete kommen sollte.

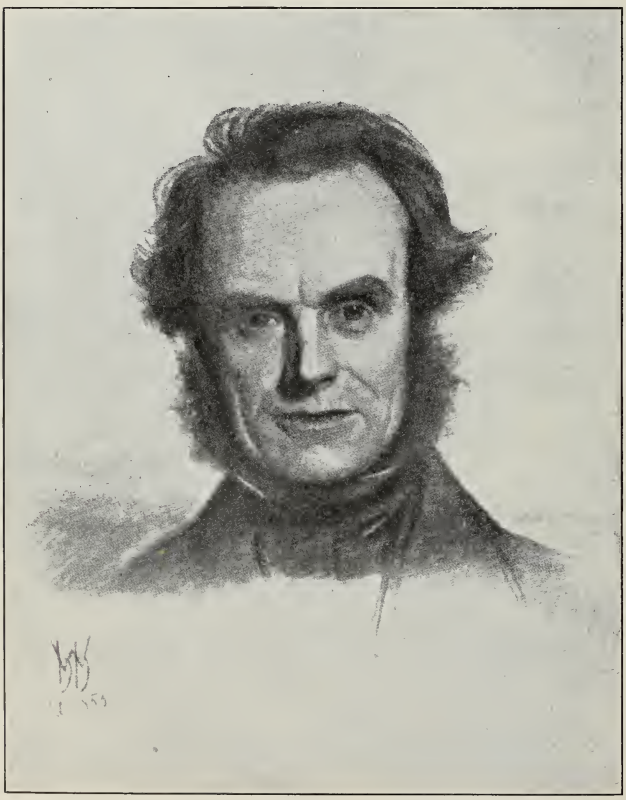

Abb. 27. William Hunt, der Vater des Künstlers. (Zu Seite 35.)

Während des Besuches bei Mrs. Combe in Oxford sorgte diese ausgezeichnete und in ihrem ganzen Kirchspiel als Pflegemutter verehrte Frau in liebenswürdigster und verständnisvollster Weise für den Künstler. Man sagte ihr nach, sie wisse von jedermann, wo ihn der Schuh drückte! In seiner Bescheidenheit fürchtete sich Holman Hunt als Autodidakt vor den Diskussionen mit den gelehrten und über Wesen und Ziele der präraphaelitischen Brüderschaft genaue Auskunft von ihm verlangenden Universitätsprofessoren. Er hatte einen um so schwierigeren Stand ihnen gegenüber, weil sie im allgemeinen von den deutschen „Nazarenern", namentlich aber von Overbeck, eingenommen und die

damalige religiös-kirchliche Bewegung Oxfords überhaupt verwandte Züge in diesen zu erkennen glaubte.

Über den relativen Wert der Beziehungen beider Schulen zueinander ein mit Gründen belegtes Urteil abgeben zu wollen, würde zu weit führen, wenngleich bei anderer Gelegenheit der Gegenstand wenigstens etwas eingehender noch einmal berührt werden muß. Allein schon jetzt erscheint es an der Zeit ins Gedächtnis zurückzurufen, daß jede der beiden Verbindungen auf ihre eigene Art und auf ihrem nationalen Sonderwege zur Hebung der Kunst beitrug, daß aber nach ihren Auflösungen sowohl hier wie dort die hervorgebrachten Resultate andere als die ursprünglich beabsichtigten waren.

Abb. 28. D. G. Rossetti. Zeichnung. (Zu Seite 36.)

Nach London in sein Chelsea-Atelier zurückgekehrt, lernte Holman Hunt durch Martineau den Maler Edward Lear (Abb. 24) kennen, in dessen Gemeinschaft und der von William Rossetti er in Clivedale Farm bei Hastings eine Wohnung bezog, um Studien für sein Gemälde „Weidende Schafe an der Küste" vorzunehmen. Dies, 1852 bezeichnete und 1853 in der Akademie ausgestellte und mehrfach auch „The Strayed Sheep" (Abb. 25), „Our English Coasts" oder „Fairlight Downs" betitelte Gemälde erfreute sich einer guten Kritik und wurde nicht nur für 120 Pfund Sterling an Mr. Charles Maude verkauft, sondern erhielt der Schöpfer desselben auch noch einen Preis von 60 Pfund Sterling in der Birminghamer Ausstellung. Ruskin ist der Ansicht, daß Schafe niemals besser gemalt worden sind oder natürlicher dargestellt werden können! Dies mit befehlender Sicherheit ausgesprochene Urteil wirkte an den verschiedensten Stellen günstig für den gesamten Künstlerbund. Auch bei der „Times", für die Tom Taylor jetzt die Kunstkritiken abfaßte, erfolgte ein Umschlag.

In diesem Gemälde verbirgt sich keinerlei Symbolik, vielmehr stellt es genau das vor, was wir mit den Augen ohne den Prozeß des Umdenkens wahrnehmen. Hinsichtlich ihrer Entstehungsgeschichte führt die Komposition zwar auf den „Gedungenen Hirten", aber rein äußerlich, zurück, da der Auftraggeber für „Die wandernden Schafe" gewissermaßen nur einen Ausschnitt aus jener Arbeit in der Form eines selbständigen Werkes besitzen wollte. Seine Hauptanziehungskraft wird durch die in der Illustration leider fehlenden Farben ausgeübt, und bleibt nach wie vor auch diese koloristische Leistung der Gegenstand vielfacher Kontroversen.

Es fragt sich vor allem, wenn eine in der Natur sehr selten und allein unter gewissen Bedingungen beobachtete, jedoch richtig wiedergegebene Erscheinung zu einer sogenannten Disharmonie im Bilde führt, muß dem Künstler die Verpflichtung auferlegt werden, derartige Dissonanzen der Natur durch Nachhilfe auszugleichen!? Mit anderen Worten: Soll er idealisierend so handeln, wie jene in der Vollendung ihr Werk viel-

Abb. 29. J. E. Millais. Zeichnung. (Zu Seite 36.)

leicht hätte hervorbringen können, oder wie wir auf Grund konventioneller künstlerischer Erziehung uns dies dachten und wünschten? Die Idealisten antworten mit einem entschiedenen „Ja", die Naturalisten sowie die Impressionisten mit „Nein", und letztere fügen möglicherweise noch hinzu: „Wir entdecken überhaupt keine Disharmonie in der Natur," während die Realisten nur in Verlegenheit sein werden über die Höhe des in jedem einzelnen Falle zu bringenden Opfers zugunsten des Kompromisses zwischen Subjektivität und Objektivität. Es entsteht eben in letzter Instanz die alte und doch ewig neue Frage: „Was ist schön?" „Was ist Wahrheit?" Weder die Ästhetik noch die Philosophie können dem Wesen der Sache nach das Problem endgültig, sondern höchstens in Form von Annäherungswerten lösen, da wir die Dinge nicht an sich, sondern nur dem Scheine nach kennen. Die Nachahmung der Natur bleibt stets eine individuelle Übertragung in bezug auf ihren Eindruck auf uns, nicht eine Wiedergabe hinsichtlich ihres handgreiflichen objektiven Inhalts. Wer ideale Wirkungen erzielen will, der muß sogar oft von der derben Wirklichkeit merklich abweichen. Von kompetenten Kunstkritikern wurde durch Nachprüfung zweifellos festgestellt, daß im Sommer zu gewissen Tageszeiten die durch die Strahlenbrechung der Sonne an den Klippen von Hastings hervorgerufenen Lichteffekte und Reflexe genau mit der Farbengebung Holman Hunts übereinstimmen, dem man übrigens als einem der gewissenhaftesten Maler auch ohne

jene Zeugnisse glauben kann. Am häufigsten wurde dem Künstler vorgeworfen, daß die Schafe einen rötlichen und die Büsche einen indigoblauen Schein haben; jeder einzelne Teil im Werke solle eventuell für sich allein als naturgetreu behandelt zugegeben werden, so komme es doch für ein Gemälde schließlich darauf an, ob dessen gelungene Mosaikstücke in ein harmonisches Ganze gebracht worden seien! Indessen, ebenso wie es wesentlich erscheint, unter welcher Beleuchtung eine landschaftliche Naturszenerie oder ein Kunstwerk erblickt wird, ebenso wichtig ist es gerade im besonderen, dies Bild in hellem Lichte zu sehen. Unter solchen Verhältnissen gewährt es einen überraschend schönen Eindruck!

Von obigem, im Besitz der Mrs. George Lillie Craik befindlichen Gemälde bestätigt unter anderem auch Ruskin, daß das eigenartige Grün und Gold der Blätter vollkommen naturgetreu wiedergegeben wurde. Er schreibt zum Schluß: „Bleibt nur lange vor diesem Bilde stehen, nach und nach wird es euch besänftigen und euch zu jenem Frieden erheben, den ihr in der Ruhe und Schönheit des Sommers zu finden wünscht!"

Gleichzeitig mit jenem Bilde befanden sich in der Akademie-Ausstellung von 1853 noch zwei andere Arbeiten des Künstlers: Das jetzt im „Jesus College", Oxford, aufbewahrte Porträt des Kanonikus Jenkins, eines verhältnismäßig unbekannten, indessen bedeutenden Gelehrten und Linguisten. Der Titel für das betreffende Bildnis lautet: „In New College Cloisters." Das andere Werk: „Claudio und Isabella" (Abb. 26), schon 1850 angefertigt, bezieht sich auf die erste Szene des dritten Aktes von Shakespeares „Maß für Maß". Claudio, im Gefängnis und zum Tode verurteilt, wird in dem Augenblick dargestellt, als sein Entschluß, dem Tode ruhig ins Auge zu schauen, zum Schwanken kommt und die Liebe zum Leben in ihm erwacht: „Der Tod ist ein furchtbar' Ding!" Seine Laute hängt am Fenster des Gefängnisses, durch das der schöne Lenz in Gestalt eines in voller Blüte befindlichen Baumes hereinschaut; die Kette sitzt unbeweglich fest am Bein und das Grab ist zur Aufnahme bereit! Der Vorgang spielt sich in Wien während der vermeintlichen Abwesenheit des Herzogs ab, der indessen seinen ungerechten Statthalter nur auf die Probe stellen wollte. Dieser hat Isabellens Bruder allein deshalb zum Tode verurteilt, um sich die Liebe der ersteren durch die Begnadigung Claudios erzwingen zu können. Isabella, eine Novize, bleibt aber selbst den Bitten des Bruders gegenüber, ihn zu erretten, ihren Pflichten getreu. Infolge dieser bewiesenen Festigkeit verwandelt sich bei dem unerwarteten Auftreten des Herzogs die Betrübnis aller in Freude. So will es Shakespeare in „Measure for Measure".

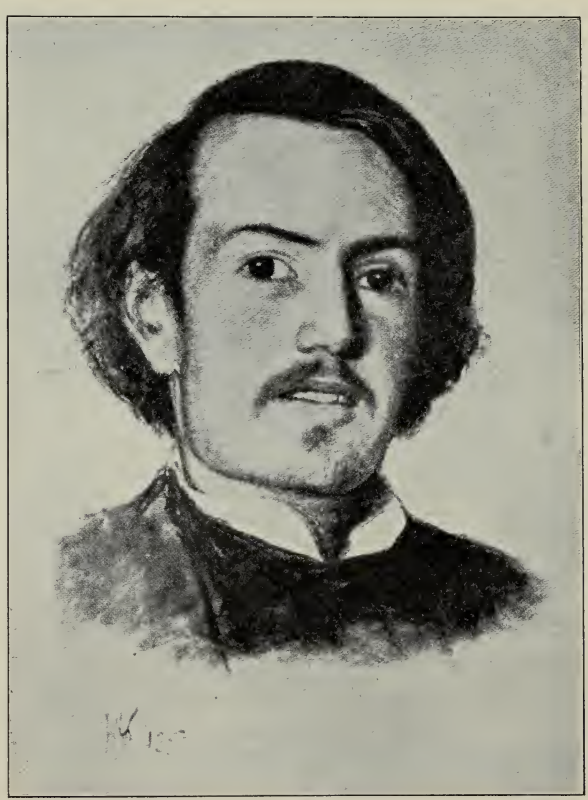

Abb. 30. W. Deverell. Zeichnung. (Zu Seite 36.)

Von weiteren Arbeiten des Jahres 1853 ist noch eine Porträtzeichnung, den Vater des Künstlers, Mr. William Hunt, darstellend, zu vermerken (Abb. 27). Zu dieser Zeit traf ein Brief Woolners aus Australien ein, der das Goldgraben auf-

gegeben hatte und sich nun wiederum in einem in Melbourne eingerichteten Atelier vollständig der Kunst widmete. Er bat, man möchte ihm doch die Bildnisse der Mitglieder der Bruderschaft senden, ein Wunsch, dem auch bereitwilligst von allen beteiligten Seiten entsprochen wurde. Rossetti zeichnete Holman Hunt. Auf diese Weise entstanden von des letzteren Hand im Jahre 1853 die Bildnisse von „Rossetti" (Abb. 28), „Millais" (Abb. 29) und „Deverell" (Abb. 30). Um diesem schwer leidenden und durch finanzielle Sorgen sehr niedergedrückten Mitkünstler zu helfen, kauften ihm Holman Hunt und Millais zu einem guten Preise ein Bild ab.

Schon gegen Ende 1852 war Holman Hunt zum Mitglied des „Cosmopolitan Club" in Charles Street gewählt worden, woselbst Watts einige Zeit sein Atelier gehabt und dem Verein das kolossale Wandgemälde „Die gespenstische Mädchenjagd" verehrt hatte. Durch Schenkung (siehe Biographie „Watts", Velhagen & Klasing) des Klubs ging dies stofflich aus dem „Dekameron" des Boccaccio entnommene Werk im Jahre 1903 an die „Tate Gallery" über. Holman Hunt, der die betreffende Arbeit ungemein lobt, sagt in seinem Buch „Pre-Raphaelitism", Band I, Seite 345: „Watt's Bild enthält Passagen in Form und Farbe, die Michelangelo und Tizian mit Befriedigung für sich selbst in Anspruch genommen haben würden!"

Hier im „Cosmopolitan Club" lernte der Künstler Thackeray und den Archäologen Henry Layard kennen, dessen Entdeckungsreisen er als Zeichner begleitet haben würde, wenn seine bezügliche Bewerbung nicht wenige Stunden zu spät gekommen wäre. Dagegen gab ihm der berühmte Archäologe Empfehlungen mit für die in Aussicht genommene Reise nach Palästina, deren Antritt den sehnlichsten, von Holman Hunt schon als Knaben unaufhörlich geäußerten Herzenswunsch erfüllen sollte.

Ein sehr interessantes und namentlich in Verbindung mit D. G. Rossettis Gemälde „Found" („Gefunden", Abb. 32) viel genanntes, 1853 vollendetes, aber erst 1854 in der Akademie ausgestelltes Werk des Meisters betitelt sich: „The Awakened Conscience" („Das erwachte Gewissen", Abb. 31). Es gehört zu der Kategorie der wenigen, dem Künstler unmittelbar in Auftrag (von dem Baronet Sir Thomas Fairbairn) gegebenen und ihm hinsichtlich des Sujets gänzlich freie Hand lassenden Gemälde. Letzteres veranschaulicht mehr Moral und Sittenverderbnis, als daß es im eigentlichen Sinne ein religiöses Bild genannt werden kann, es sei denn, daß man Religion und Moral in ihrer Wechselwirkung nicht trennen will. In der Hauptsache ist es didaktischen Inhalts. Das Bild stellt eine unerfreuliche Szene des modernen Lebens einer Großstadt ungeschminkt, sowie von seiner schlimmsten Seite dar und zeigt, daß das Laster deshalb nicht weniger verdammenswert bleibt, weil es verfeinert und in anziehender Gestalt erscheint. In dem luxuriös eingerichteten Hause erblicken wir einen jedenfalls bemittelten und eine bessere soziale Stellung einnehmenden Mann nebst seinem Opfer. Alles ist neu in der Wohnung; die kostbaren, aber im Stil etwas vulgären Möbel weisen frische Politur und Glanz auf und nichts läßt darauf schließen, daß wir ein dauerndes Heim vor uns haben. Die Bücher in Prachteinbänden werden wohl niemals gelesen werden. Der am Piano sitzende Verführer, mit der einen Hand das Mädchen leicht umfassend, mit der anderen ziemlich gleichgültig über die Tasten fahrend, vermag trotz seiner behaglichen Stimmung, der Geschmeidigkeit seiner Bewegungen und seines äußeren Schliffes die auf seinen Zügen liegende Härte und Sinnlichkeit nicht vollkommen zu verdecken. Bezeichnend genug sehen wir als einziges Bild in der den Gedanken einer Heimat nicht aufkommen lassenden Wohnung, über dem Kamin „Die Ehebrecherin". Da plötzlich, nachdem sie die Strophen des schönen und bekannten Liedes:

Oft in the stilly night
When slumber chain has bound me,
Fond memory brings the light
Of other days around me —

gesungen hat, überkommt sie die Erinnerung an frühere, zufriedenere Tage: das Gewissen erwacht in ihr! Vor Schrecken erbebend, mit heraustretenden Augen und geöffneten Lippen

Abb. 31. Das erwachte Gewissen.
Im Besitz von Sir Arthur Fairbairn, Bart. (Zu Seite 36.)

hat sich das Mädchen abgewandt und ein Ausdruck unaussprechlichster Angst macht ihre Züge erstarren bei dem Gedanken, ihr armes Vaterhaus pietätlos und alle Pflichten vergessend verlassen zu haben, um diesem Elenden anzugehören. Unter einem Stuhl zur Linken liegt eine Katze, der ein Vogel zwar gerade noch entwischt, aber doch für immer arg zugerichtet zu sein scheint. Die im Bilde enthaltene Moral bedarf keiner weiteren Kommentare.

Der Besitzer des Werkes fand den Gesichtsausdruck des Mädchens in seiner ursprünglichen Darstellung des Kopfes zu schmerzlich und bat infolgedessen den Künstler, denselben zu ändern. Er willigte auch ein und begann die Arbeit, aber durch unvorhergesehene Umstände blieb die betreffende Stelle im Gemälde unvollendet, so daß Holman Hunt, trotzdem er hier eine psychologisch gut durchdachte Charakterstudie lieferte, doch bei weitem nicht das gab, was er zu leisten imstande gewesen wäre, wenn man ihm das Bild noch einige Zeit überlassen hätte.

Zwischen Holman Hunts „Das erwachte Gewissen“ und Rossettis „Gefunden“ haben eine Reihe von Kunstkritikern irrtümlich Parallelen gezogen in der ausgesprochenen Absicht, beweisen zu wollen, daß die Idee, ein derartiges didaktisches, im Geiste der präraphaelitischen Schule zu schaffendes Werk von Rossetti ausgegangen sei. Umgekehrt

Abb. 32. Gefunden. Von D. G. Rossetti gemalt.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. Pembroke Square. (Zu Seite 38.)

stellt „Gefunden“ gewissermaßen den Schlußakt der Tragödie dar, dessen Beginn Holman Hunt gezeigt hat. Der ein Kälbchen zum Markt bringende Landmann findet seine frühere aus den Augen verlorene Braut ganz unvermutet als eine tief Gefallene auf offener Straße wieder, die im Begriff steht, sich ins Wasser zu stürzen. Holman Hunt hatte sein Bild bereits 1853, Rossetti aber „Gefunden“ niemals vollendet, so daß von einer Imitation des ersteren nach des letzteren Werk absolut nicht die Rede sein kann.

Abb. 33. Das Licht der Welt.
In Keble College, Oxford. (Zu Seite 41 u. 134.)

Der Gegenstand ist vom kunsthistorischen Standpunkt aus wichtig, weil auf Grund dieses ersten im präraphaelitischen Sinne angefertigten didaktischen Bildes Rossetti von einflußreichen Kritikern die Führerrolle in der Schule zugewiesen wird. Wie die Sache sich tatsächlich verhält, bekunden nachstehende Daten.

Wirklich begonnen hat Rossetti seine Arbeit erst im Oktober 1854. In Madox Browns (dem Schwiegervater W. M. Rossettis) Tagebuch heißt es: „Den 6. Oktober 1854. Ich besuchte Rossetti. Habe Miß Siddal begrüßt, die immer schmächtiger, totenähnlicher, schöner und leidender aussieht; sie ist eine wirkliche Künstlerin ... Gabriel ist wie gewöhnlich abschweifend und inkonsequent bei seiner Arbeit ... und das Bild schreitet niemals vorwärts."

„Den 12. November. Gabriel kommt nur langsam mit dem Kalb vorwärts. Da er nicht gewohnt ist nach der Natur zu malen, so langweilt er sich ..." Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß einer der Hauptgrundsätze der präraphaelitischen Schule der war, nur nach der Natur zu schaffen.

Abb. 34. Keble College mit Kapelle. Oxford. (Zu Seite 41.)

„Den 27. November. Endlose Verbesserungen, Tag für Tag kein wahrnehmbarer Fortschritt, dabei trägt er die ganze Zeit meinen Überzieher und ein Paar Hosen von mir, die ich nötig gebrauche, und außerdem verlangt er Essen und die Lieferung einer unbegrenzten Menge Terpentins."

„Den 16. Dezember. Gabriel hat den Marktwagen noch immer nicht fertig. Ich gab ihm einen zarten Wink, daß er unmöglich länger bei mir bleiben könne, er solle aber mit dem Omnibus zu Hause fahren und am anderen Morgen zum Malen wiederkommen. Er erklärte, das sei zu kostspielig für ihn."

Das in Rede stehende Gemälde bildete während seines ganzen Lebens eine Quelle von Sorgen für Rossetti: die Perspektive gelang ihm nicht, der Platz für den Kirchhof blieb dauernd unausgefüllt, der Maler Shields dokterte vergebens daran herum und nach Rossettis Tode tat Burne-Jones sein Bestes, um das Werk einheitlich zu gestalten, wenngleich auch ohne Erfolg. Als nach langen Jahren Mr. Graham, der Rossetti Geld auf das Gemälde vorgeschossen hatte, diesen an die Vollendung der Arbeit mahnte, raffte sich der Künstler für kurze Zeit auf, allein schließlich wurde es doch nicht fertig-

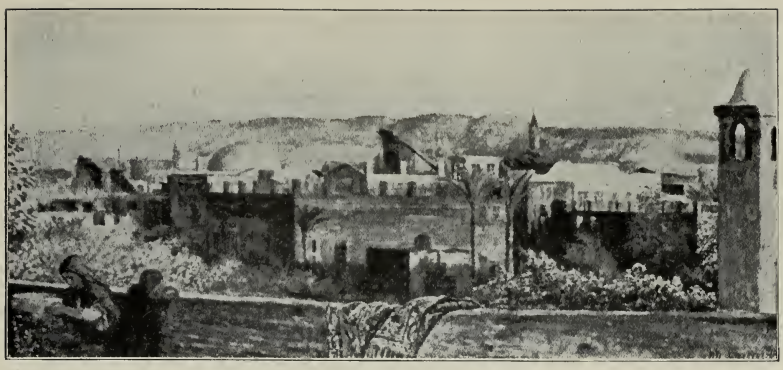

Abb. 35. Gebel Mokattem, Kairo.
In der Sammlung von Mr. Jesse Haworth. (Zu Seite 44.)

gestellt. Mittlerweile ging es in verschiedene Hände über, um endlich von Mr. Samuel Bancroft für 16 800 Mark angekauft, nach Amerika in unvollendetem Zustande hinübergeschafft zu werden. —

Holman Hunt und Rossetti unterschieden sich in ihrer Lebensweise auch darin, daß, obwohl beide schreckliche Tage durchzumachen hatten und die Not bis zu dieser Zeit täglich vor der Tür stand, jener streng solide und stetig einfach lebte, während Rossetti, wenn er gerade bei Gelde war, auch viel ausgab und infolgedessen eigentlich niemals aus der „Bohême" herauskam.

Vor der Abreise nach dem Orient im Jahre 1854 sandte der Künstler das nachmals als sein populärstes bekannt gewordene Werk: „Das Licht der Welt" (Abb. 33), an dem er längere Zeit gearbeitet hatte, nach der Akademie. Während der Fertigstellung des Bildes erhielt er viel vornehmen Atelierbesuch, so unter anderem von Lady Canning und ihrer Schwester, der Marquise von Waterford. Ferner kam zur Besichtigung der Historiker Carlyle mit seiner Gattin, von dem Holman Hunt aussagt: „Er war wie alle wirklich großen Leute nicht pomphaft!" Lady Canning ließ sich des anderen Tages nach dem Preise erkundigen, und da Mr. und Mrs. Combe sich gleichfalls für die Arbeit interessierten und gewissermaßen für dieselbe das Vorkaufsrecht besaßen, so schrieb Holman Hunt an sie nach Oxford unter Klarlegung des Sachverhalts. Seine Freunde und Gönner schickten ihm statt aller Antwort 400 Guineen (= 8400 Mark) als Kaufgeld für das Werk. Durch letztwillige Verfügung vermachte Mrs. Combe „Das Licht der Welt" an „Keble College" (Abb. 34) in Oxford, und stiftete außerdem noch eine Kapelle daselbst, in welcher das Gemälde seitdem aufbewahrt wird.

Dem Inhalt nach bildet dies Kunstwerk die Auslegung der Bibelstelle in der Offenbarung Johannes, Kap. III, Vers 20: „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun, zu dem werde ich eingehen

Abb. 36. Die Sphinx. (Zu Seite 44.)

und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir." Die meisten Kritiker und das kunstliebende Publikum standen in der Ausstellung dem Sujet vollständig ratlos gegenüber, da sich zu dieser Zeit der Schöpfer desselben bereits in Palästina befand und zuvor weder den Schlüssel noch einen Kommentar zum näheren Verständnis der Komposition geliefert hatte. Nachdem aber Ruskin etwa eine Stunde lang vor letzterer in Betrachtung versunken gewesen war, schrieb er einen kritisierenden Brief an die „Times", dessen Text Holman Hunt indirekt als authentisch anerkannte. Er wünschte nämlich, daß in „Keble College" Ruskins Beschreibung im Druck neben seinem Werk zur erleichternden Orientierung für die dortigen Besucher zur Hand sein sollte. Da diese Auslegung eine wirklich geniale, bisher unübertroffene ist und es auch wohl bleiben wird, so lasse ich den Wortlaut derselben hier folgen:

„Auf der linken Seite des Bildes erblickt man die zur menschlichen Seele führende festverschlossene Pforte; ihre Riegel und Nägel sind rostig; durch rankenden Efeu und Schlingpflanzen ist die Tür so verstrickt, daß man sieht, sie wurde niemals geöffnet. Eine Fledermaus umschwebt dieselbe. Dornbüsche aller Art, Gestrüpp, Unkraut, Nesseln, wilder Wein und keine Frucht tragendes Korn, wertlos für den Schnitter und Ährensammler, hat die Schwelle überwuchert.

„Christus nähert sich zur Nachtzeit — Christus in seinem ewig währenden Amt als Prophet, Hoherpriester und König. Er trägt das weiße Gewand als Zeichen der in ihm wohnenden Kraft des heiligen Geistes; das mit Edelsteinen besetzte Brustschild läßt seine Priesterwürde erkennen; eine mit Dornen durchflochtene goldene Königskrone ziert das Haupt Christi, aber diese Stacheln sind kein totes, sondern ein lebendes Gebilde, denn aus ihnen sprießen frische, grüne und weiche Blätter hervor, die symbolisch das durch die Leiden des Messias allen Völkern erwachsene Heil andeuten.

„Wenn Christus in ein menschliches Herz einzieht, bringt er ein zweifaches Licht mit sich: das Licht des Gewissens, um zur Erkenntnis der früheren Sünden zu gelangen, und dann das des Friedens, der Hoffnung und Erlösung. Die in Christi Hand befindliche Laterne stellt das Licht des Gewissens dar. Sein Schein ist rot und grell; er fällt auf die verschlossene Tür, auf das den Eingang versperrende Unkraut und erhellt den zur Erde niedergefallenen, die Erbsünde versinnbildlichenden Apfel. Die um das Handgelenk der Figur gewundene, die Laterne haltende Kette ist gleichbedeutend mit den den Heiland seine Hand aufzutun verhindernden Fesseln unserer Sünde.

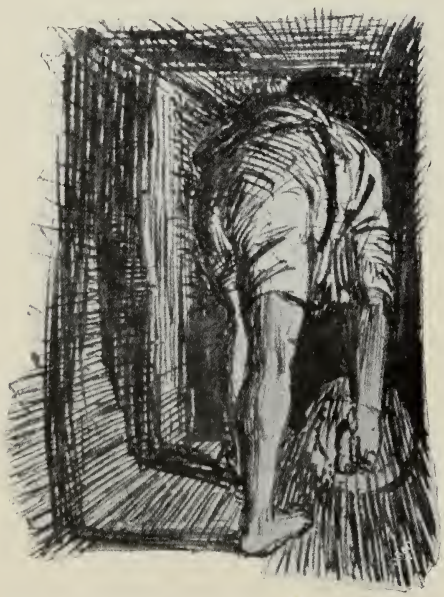

Abb. 37. Illustrierter Brief Holman Hunts an Millais: Eingang zu den Pyramiden. (Zu Seite 44.)

„Das von seinem Haupte ausgehende Licht der Hoffnung und Erlösung ist sanft und milde, aber doch so stark, daß es jedes irdische Wesen erreicht."

„Ich glaube," so schreibt Ruskin, „daß es nur wenige Personen gibt, auf die, sobald sie das Bild erst recht verstanden haben, es nicht einen tiefen Eindruck hervorrufen wird. Ich für meinen Teil schätze es als eines der edelsten Werke heiliger Kunst nicht nur unseres, sondern aller Zeitalter!"

Nach dieser enthusiastischen und die Hauptpunkte berührenden Kritik hält es schwer, noch wesentliches über das Bild hinzuzufügen, und mache ich daher nur noch auf einige kleinere Einzelheiten aufmerksam. Das Werk sollte eine Predigt sein und war es auch! Es ist ernst, eindrucksvoll und gibt uns ein Stück des eigenen Lebens Holman Hunts, sowie den intimsten, in seine innerste Gedanken-

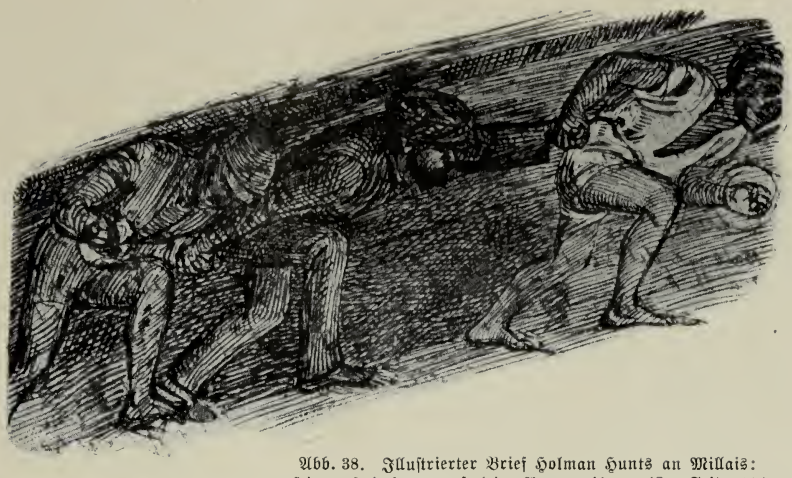

Abb. 38. Illustrierter Brief Holman Hunts an Millais: Hinaufziehen auf die Pyramide. (Zu Seite 44.)

welt gewährenden Einblick. In anstrengendster, zähester Tätigkeit, jede flüchtige Hast oder Nervosität vermeidend, reiften seine bezüglichen Ideen aus, während er Nacht um Nacht bei Mondschein nach der Natur arbeitete. Von den verschiedensten Objekten und Seiten im Gemälde gehen Licht- und Farbenreflexe aus. So vom Mond, vom Haupt des Heilands, von den Sternen, vom gefrorenen Rasen und Erdpartikelchen, von den Edelsteinen des Priestermantels, sowie von Aarons Brustschild und endlich von der siebenfachen Laterne. Diese sendet ihr Licht in sieben verschiedenen, aber alle derselben Quelle entstammenden Farben aus, und erinnert an die mystischen Worte St. Johannis, wenn er von den „sieben Geistern vor dem Throne" spricht. Nicht minder muß zur tieferen Erklärung des Titels „Das Licht der Welt" das erste Kapitel des Evangeliums St. Johannis bis Vers 10 herangezogen werden, da der Künstler von der Person Christi alles geistige Leben ausgehen lassen und zeigen will, daß selbst das Bedeutendste in der Welt nur den Widerschein, den Reflex seiner unendlichen Erhabenheit bildet: „In ihm war das Leben und das Leben war das Licht der Menschen, und das Licht scheinet in der Finsternis, und die Finsternisse haben es nicht begriffen." Das Medium des reflektierten Lichtes ist Johannes der Täufer, von dem es dann an derselben Stelle Vers 6—10 heißt: „Es ward von Gott ein Mensch gesandt, der hieß Johannes. Derselbige kam zum Zeugnis, daß er von dem Licht zeugete, auf daß sie alle durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht, sondern daß er zeugete von dem Licht. Das war das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. Es war in der Welt und die Welt ist durch dasselbe gemacht; und die Welt kannte es nicht." Der Ton in der Grundstimmung der Beleuchtung weist auf die nicht zu entfernte Morgendämmerung hin, ein Umstand, durch den der Meister symbolisch den Glauben und die Hoffnung ausdrücken will, dereinst doch in vollem Umfange, im Geist und in der Wahrheit Christi Reich auf Erden errichtet und seine Bitte: „Zu uns komme dein Reich!" erfüllt zu sehen.

Die Gesichtszüge im Christuskopf sind keinem einzelnen Modell entnommen, vielmehr da, wo Holmar Hunt in diesem oder jenem etwas für sein Bild geeignetes zu finden und zu entdecken glaubte, hat er es festgehalten und schließlich die so gewonnenen Eindrücke zu einem idealisierten Gesicht modelliert, dem er die Farben aber genau nach dem Leben gab. Burne-Jones' Entschluß Maler zu werden ist hauptsächlich auf dies, bei Mr. Combe in Oxford gesehene Bild zurückzuführen. Im Jahre 1856 vollendete der Meister eine kleinere Lady Tweedmouth gehörige Version desselben, die 1852 ursprünglich als Studie für das Hauptbild gedient hatte.

* * *

Abb. 39. Ägyptisches Fellahmädchen aus Gizeh. (Zu Seite 45.)

Millais gab Holman Hunt, als dieser mit aller Hartnäckigkeit seine Reisepläne verfolgte und sich nun endgültig anschickte, von London aufzubrechen, das Geleite unter herzlichsten Freundschaftsbeweisen. Von allen ihm wohlwollenden Seiten her, vielleicht mit Ausnahme von Mr. und Mrs. Combe, hatte man unter Hinweis auf die ihm erwachsenden Nachteile versucht, ihn zur Aufgabe seiner bezüglichen Ideen zu bewegen. So wurde ihm namentlich von den Künstlergenossen klar gemacht, daß jetzt, nachdem sein Glücksschiff gutes Fahrwasser erreicht habe und durch günstige Umstände dessen Segel geschwellt worden seien, es hieße, alles Errungene aufs Spiel setzen. Durch eine längere Abwesenheit von der Heimat würde er bald vergessen sein und jedenfalls nach der Rückkehr den Kampf ums Dasein von neuem zu beginnen haben. Umsonst, es zog ihn mit seiner ganzen Seele nach Palästina, nach dem Lande, wo der Heiland als demütiger Mensch gewandelt. Er ordnete seine Angelegenheiten, gab im letzten Moment vor seiner Abreise einem bei ihm Hilfe suchenden alten Schulfreund 1000 Mark und deponierte den Hauptteil seines kleinen Vermögens bei Mr. Combe in Oxford.

Am 14. Februar 1854 finden wir den Künstler in Paris, dann fährt er über Malta nach Ägypten und trifft in Kairo mit seinem Freunde Seddon zusammen. Die in der nächsten Zeit entstehenden Bilder, Studien, Skizzen und Zeichnungen mögen als willkommener Wegweiser für den weiteren Verlauf seiner Reise dienen. In bezüglicher Weise sind die beiden Bilder „Gebel Mokatem, Kairo“ (Abb. 35), Mr. Jesse Haworth gehörig, und „Die Sphinx“ (Abb. 36) zu nennen. Am 16. März desselben Jahres schrieb er einen längeren, sich über seine Studien, Bilder und Modelle auslassenden Brief an Millais, in welchem er ihm namentlich freudig mitteilt, in Gizeh ein Modell für „Afterglow“ (Abb. 73) gefunden zu haben. „Afterglow“ bezeichnet das Nachglühen der Sonne nach der heißesten Tageszeit, zu etwas späterer Stunde. Unter dem Datum des 8. Mai sendet Holman Hunt an Millais eine Beschreibung der von ihm erstiegenen Pyramiden und fügt zwei, den „Eingang zur Pyramide“ (Abb. 37) und das sich „Hinaufziehenlassen“ (Abb. 38) darstellende Federzeichnungen hinzu. Die betreffende Mitteilung an seinen Freund beginnt, charakteristisch genug, mit den Worten: „Ich habe eigentlich niemals eine große Bewunderung für die Pyramiden empfunden!“

Dem Veteranen der englischen Kunst wird es gewiß eine Genugtuung bereiten zu hören, daß unser Dichterfürst nicht nur gleicher Ansicht mit ihm ist, sondern noch umfassender und allgemeiner seine Abneigung gegen Ägypten zu erkennen gibt. Als der mit Goethe näher bekannte General Rühle von Lilienstern ersterem ein von ihm verfaßtes Buch über Ägypten sandte, erhielt der Genannte, nachmals Chef des großen Generalstabes, einen aus Weimar den 12. August 1827 datierten, folgende bezügliche Stellen enthaltenden Brief: „. . . Dies alles durch einen klaren Vortrag erlangt zu haben, ist mir besonders dankenswert, da weder Kunst noch Natur mich eine lange Reihe von Jahren her sonderlich

veranlaßten, meine Aufmerksamkeit nach Ägypten zu wenden, einem allzu ernsten Lande ... Sie haben, ich darf es wohl gestehen, meine Abneigung gegen jenes wüste Totenreich wo nicht besiegt, doch gemildert ..."

Durch das interessante, in der Autographensammlung der Frau Geheimrätin Pattberg in Wiesbaden befindliche Schreiben erhalten wir vielleicht die einzige authentische Auskunft über Goethes Stellung zur ägyptischen Kunst. —

Als ferneren Anhalt für die Spur von Holman Hunts Unternehmungen und Ausflüge sind die nachstehenden Arbeiten zu verzeichnen: „Fellahmädchen aus Gizeh" (Abb. 39 u. 40), „Gazellen in der Wüste" (Abb. 41), im Besitz von Sir K. M. Mackenzie, und die Stadt „Seminud" (Abb. 42) am Nil. Auf dem Wege von Damietta nach Jerusalem malte er den vor Jaffa im Meere liegenden „Perseus- und Andromeda-Felsen", den die Sage bekanntlich dorthin verlegt und der so viele Künstler inspirierte.

Hier in Jerusalem (Abb. 43) besuchte er jeden Sonnabend die Synagoge (Abb. 44), um sich auf das genaueste über die zu seinem Bilde „Christus im Tempel von seinen Eltern aufgefunden" benötigte richtige Darstellung der bezüglichen Gebräuche und Vorschriften zu unterrichten. Zu dieser Zeit lernte er den Doktor Sim kennen, der alsdann sein Freund wurde und es auch bis zum Tode blieb. Mit diesem und einem anderen Landsmann namens Graham unternahm Holman Hunt eine Expedition nach Wadi Kerith (Abb. 45), wohin der Tradition gemäß der Prophet Elias sich in die Einsamkeit zurückgezogen hatte. Außerdem gesellte sich ihnen noch Mr. Seddon zu, um gemeinschaftlich Rahels Grab zu besuchen. Unter den mannigfachen zu jener Periode eingegangenen Bekanntschaften des Meisters erwähne ich die von Mr. H. Wentworth Monk (Abb. 46), eines aus Kanada gekommenen, von seiner Mission tief durchdrungenen Friedensapostels. Überzeugt von der Gottgefälligkeit der bezüglichen mit dem Eifer eines asketischen Schwärmers betriebenen Unternehmungen, hat er gewissermaßen der Gesellschaft vom „Roten Kreuz" und dem „Haager Schiedsgericht" vorgearbeitet. Er ging aber in der Hauptsache viel weiter: er wollte ein von den Abgeordneten sämtlicher Kulturstaaten erwähltes Friedensparlament gebildet sehen, das allen internationalen Streitigkeiten vorbeugen, eventuell dieselben in letzter Instanz erledigen sollte.

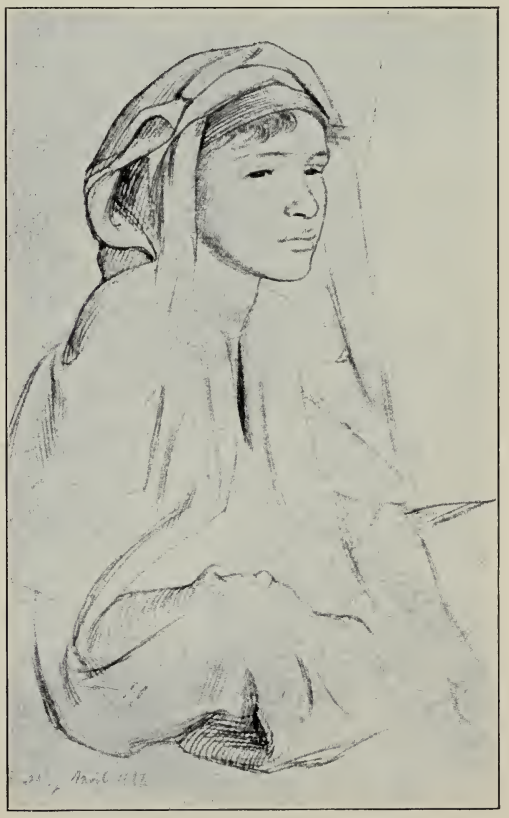

Abb. 40. Ägyptisches Fellahmädchen aus Gizeh. (Zu Seite 45.)

Eine stimmungsvolle Szene muß es gewesen sein, als die kleine Reisegesellschaft unter der „Eiche Abrahams" nächtigte und am Sonntag morgen in aller Frühe Graham dort eine Predigt hielt. Mit besonderem Interesse erfüllte den Künstler die der Überlieferung gemäß das Grab Abrahams, Sarahs und Jakobs überragende Moschee. Während er an dem „Tempelbild" arbeitete, fertigte er nebenher eine Reihe kleinerer Werke an, so unter anderem „Die Teiche Salomos" (Abb. 47). Gleichzeitig aber erfaßte er die Idee zu dem Gemälde „Der Sündenbock" (Abb. 49), das die bezügliche alttesta-

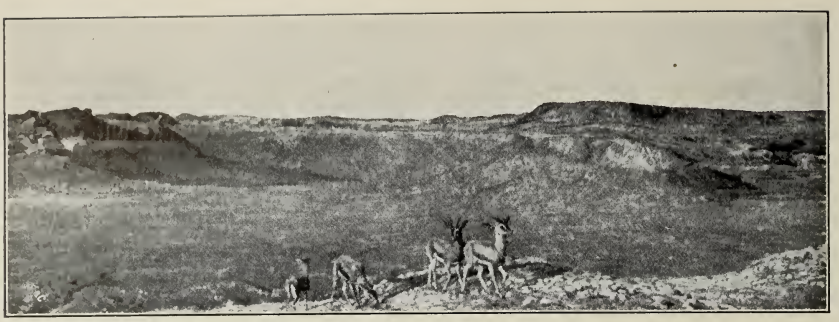

Abb. 41. Gazellen in der Wüste.
In der Sammlung von Sir K. M. Mackenzie. (Zu Seite 45.)

mentliche Gesetzesvorschrift veranschaulichen sollte. Behufs Studium der örtlichen Szenerie begab er sich an die Westküste des Toten Meeres, und zwar zunächst nach Usdum, das zweifellos an „Sodom" erinnert, während für „Gomorrha" sich kein Namensanklang erhalten hat. Die Araber lauschten mit tiefstem Interesse seiner Erzählung von Lot und dem Untergang der beiden Städte, wie er in der Bibel Mose I, Kap. 19 beschrieben ist. Im übrigen machte die Salzwüste einen so trostlosen Eindruck auf Holman Hunt, daß er zu der Überzeugung kommt: „Salvator Rosas Lage inmitten der Wildnis der Abruzzen war jedenfalls ein Kinderspiel im Vergleich mit der meinigen!" Dann ging es weiter durch die Ebene Engedi und die Wüste Judäa. Er war der Ansicht, daß die sterile Umgebung von Usdum außerordentlich geeignet sei zur Hervorbringung der für die Herstellung des letztgenannten Bildes benötigten Empfindungen. Bei Gelegenheit solcher Querzüge und Durchstreifungen der unwirtbaren Salzebene entstand das Porträt des seinen Schibuk rauchenden Scheichs von Engedi (Abb. 48).

Von Jerusalem aus besuchte der Künstler Hebron, durchwanderte dann die Wüste Ziph und kehrte abermals nach Usdum zurück, von wo aus er die für sein Bild als Hintergrund dienenden Berge von Moab in der Ferne erblicken konnte. Dort malte er den wegen der besonders bedingten Farbe und anderer für den vorliegenden Zweck erwünschten Eigenschaften sehr schwer auftreibbaren Ziegenbock. Holman Hunt sprach fertig arabisch, wenngleich einen anderen als hier üblichen Dialekt, so daß die ihm zuschauenden Wüstensöhne ihn bald als einen der ihrigen betrachteten und, wie sie sagten, sei er sicher im Zelt geboren. Sie baten ihn schließlich, er möchte bei ihnen bleiben, die Tochter ihres Scheichs heiraten, um später dessen Stelle selbst einnehmen zu können. Als er ihnen dann von London erzählte und das seinem Vater gegebene Versprechen, bald

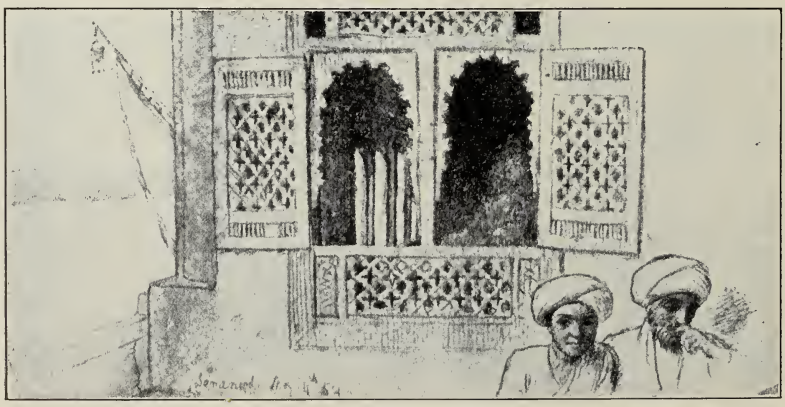

Abb. 42. Seminud am Nil. (Zu Seite 45.)

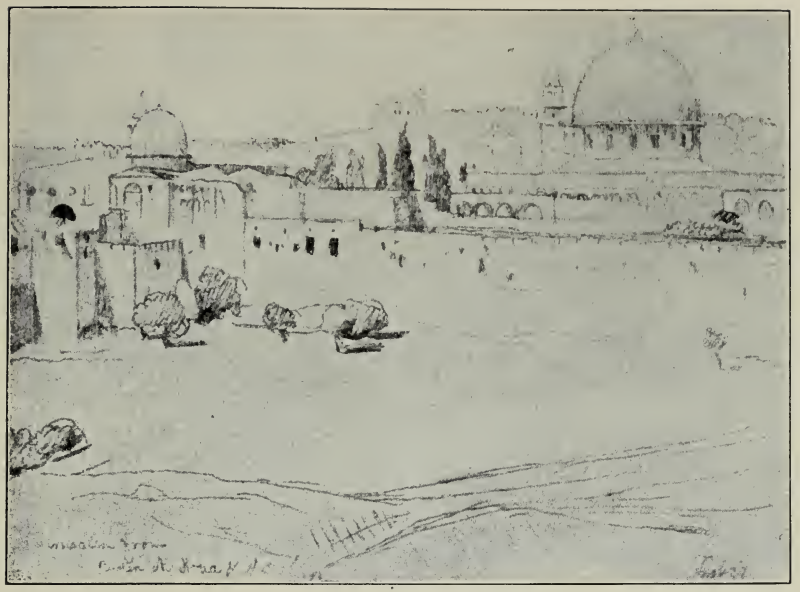

Abb. 43. Jerusalem. (Zu Seite 45.)

zurückzukehren, erwähnte, antworteten ihm die Beduinen in ihrer bilderreichen Weise mit einer Gegenfrage: „Was ist London? Mache das Papier sprechen!", womit sie natürlich meinten, der Künstler solle seinem Vater brieflich in gewandter Form seinen Entschluß, hier zu bleiben, mitteilen. Bekanntlich, wenn die Araber jemand wirklich kennen lernen wollen, sagen sie zu ihm: „Sprich, damit ich dich sehe!"

In Jerusalem malte Holman Hunt auf dem platten Dache des Hauses von Doktor Sim, und da das Modell für seinen Ziegenbock eingegangen war, sah er sich genötigt, einen Mann bis an den Jordan zu schicken, um ein neues, möglichst ganz weißes Exemplar anzuschaffen. Mittlerweile langten aus der Heimat Kritiken — meistens gehässigen Inhalts — der ausgestellten Werke und Briefe an. Diese enthielten unter anderem auch die Nachricht, daß Woolner, ein uns bereits bekanntes Mitglied der Präraphaelitischen Brüderschaft, aus Australien zurückgekehrt sei (Oktober 1854). —

Abb. 44. Die Synagoge. Federzeichnung. (Zu Seite 45.)

Vor der Abreise nach Palästina hatte Hunt seinen Freunden, Bekannten und Protektoren genau und in allen Details die ihn beherrschenden künstlerischen Ideen auseinandergesetzt. „Ich will nicht" — so äußerte er sich — „immer dieselbe Formel wiederholen, nicht immer dasselbe Sujet, dasselbe Gefühl erörtern. Die Kunst braucht Luft und Raum, um ihre Inspirationen zu erneuern. Schon lange ist es mein Traum gewesen, die größte aller Geschichten, die des Heilands, zu malen, und um die modernen kritischen Geister zu rühren, muß man sie so malen, wie sie sich zugetragen hat: demütig, in lokaler Wahrheit, menschlich und nicht so wie bisher prunkvoll und idealisiert, wie die Traditionen der Renaissance sie verwandelt und überliefert hatten. Um dies Vorhaben wahrhaft erfüllen zu können, muß man an Ort und Stelle studieren. Ich bin der festen Überzeugung, daß die Wahrheit, wenn man ihr fest ins Auge sieht, beredt genug ist und daß selbst ohne Engel, Heiligenscheine, ohne korinthische Säulen, Baldachine und all den phantastischen Zauber der italienischen Maler der Anblick des Nazareners und seiner Leiden die Seelen der Zeitgenossen noch zu rühren imstande ist." „Sie wissen," — so schreibt der Künstler aus Jerusalem an einen Freund — „wie hoch über all meinen menschlichen Neigungen meine Liebe zu Christus steht."

Holman Hunt ist der gewissenhafteste, der wahrhaftigste Mensch, dessen Tun und Lassen sich vollkommen, ohne jeden Rest mit seiner Kunst deckt. Er ist der getreueste Exponent der letzteren, die ihn beglückt, da er nur das malt, was er auch wirklich glaubt, und so kommt es, daß er, fast einzig in seiner Art — sicherlich wenigstens in seinem Vaterlande — tatsächlich christliche Malerei hervorbringt.

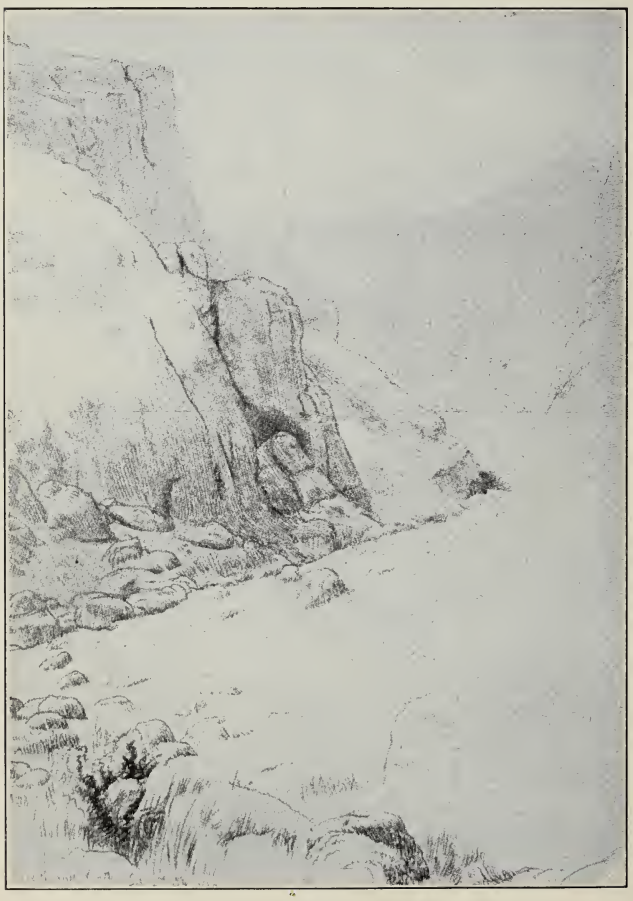

Abb. 45. Der Bach Kerith. (Zu Seite 45.)

Im Januar 1855 erhielt der Künstler in Jerusalem den Besuch mehrerer englischer Freunde und Bekannte, so unter anderen von Dr. Sim und Robert Dick, mit denen er trotz hohen Schnees den Ölberg bestieg. Holman Hunt erzählt: „So weit das Auge reichte waren die Berge von Moab und Nebo in Schnee gehüllt und bildeten bis zum fernen Horizont nur eine einzige weiße Linie." Mehrere Tage hindurch erlitt seine Arbeit wesentliche Unterbrechungen durch die Ausübung von Krankenpflege, der er sich in echt christlicher und menschenfreundlicher Weise hingab. Es handelte sich um den Sohn seiner Wirtin, der aber schließlich doch trotz aller ärztlichen Hilfe und ungeachtet der Pflege zweier preußischen Krankenschwestern starb. Um die Mutter des Knaben zu trösten, schenkte er ihr ein

Abb. 46. Porträt H. Wentworth Monks. (Zu Seite 45.)

von ihm gemaltes Porträt des letzteren. Der Osterbesuch wurde immer zahlreicher, und erwähne ich im Zusammenhang mit dem jungen Maler folgende sich für diesen interessierende Personen: Lord und Lady Napier, Frederick Lockwood, Sir Moses Montefiore, Miß Mary Rogers mit ihrem Bruder, dem späteren englischen Konsul in Damaskus, und F. D. Moccatta. Dieser und Sir Moses Montefiore waren dem Künstler besonders behilflich, um bei ihren jüdischen Glaubensgenossen den Widerwillen gegen das Modellstehen zu dem Gemälde „Christus von seinen Eltern im Tempel gefunden" (Abb. 70) zu besiegen. Trotz dieser Fürsprache blieben die bezüglichen Schwierigkeiten, geeignete Modelle zu finden, dennoch sehr erhebliche und gestalteten sich die Verhandlungen äußerst verwickelt und zeitraubend. Nur der unendlichen Geduld und dem festen Willen Holman Hunts gelang es schließlich, all die betreffenden religiösen Skrupel zu beseitigen und erstklassige jüdische Typen, Personen mit den ausgeprägtesten Charakterköpfen, für sein Vorhaben zu gewinnen. Manche böse Erfahrung mußte er allerdings hierbei insofern machen, als einige sich im voraus bezahlen ließen und dann, von fanatischen Mitgliedern der Synagoge aufgehetzt, es vorzogen, nach wenigen Sitzungen ganz fortzubleiben. Ja, von den Rabbis wurde der Künstler vollständig mit dem Interdikt belegt.

Der Meister, der namentlich im Gegensatz zu Watts mitteilsam über alle persönlichen Erlebnisse ist, hat mir oft und viel von seinen Orientreisen erzählt. Bei Gelegenheit der Anwesenheit des Herzogs von Brabant in Jerusalem, der durch einen Firman des Sultans ermächtigt war, alle mohammedanischen heiligen Stätten zu betreten, wurde dem Künstler der Vorzug zuteil, in Begleitung des ersteren den sogenannten Moscheenbezirk besichtigen zu dürfen. Der türkische Pascha, der die Europäer vor den befürchteten Wutausbrüchen der Derwische schützen wollte, bediente sich zu diesem Zweck einer echt orientalischen List. Er berief letztere zu einer angeblichen Beratung über das in Rede stehende Vorhaben, und nachdem sie sämtlich erschienen, ließ er trotz aller Proteste die Türen des Zimmers schließen und durch Militär so lange bewachen, bis der

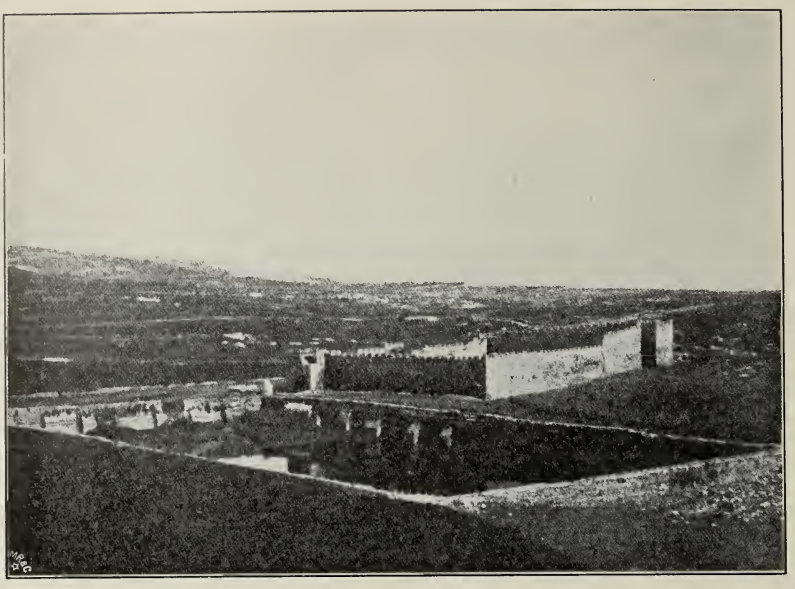

Abb. 47. Die Teiche Salomos. (Zu Seite 45.)

Herzog mit seinem Gefolge ohne Belästigung in seine Quartiere eingetroffen war. Vor allem schlug dem jungen Maler das Herz fühlbarer, als er den Harâm-esch-Scherif, wie die Mohammedaner den jetzt eines ihrer vornehmsten Heiligtümer bildenden jüdischen Tempelplatz nennen, welcher seit dreitausend Jahren von den Anwohnern als Kultusstätte hochgehalten wurde, betrat. Auf Salomo ist die Anlegung der Hochterrasse zurückzuführen, über welcher der Felsendom oder die sogenannte Omar-Moschee sich auf der Stelle des früheren Jahvetempels und seiner Binnenhöfe erhebt.

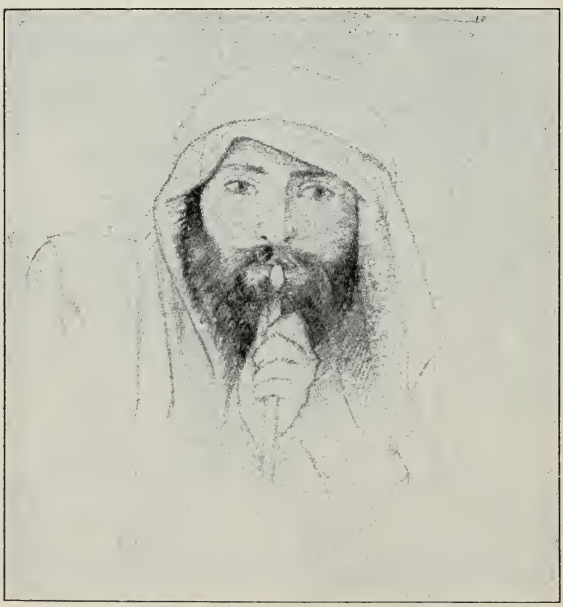

Abb. 48. Der Scheich Engedi. (Zu Seite 46.)

Unvergeßliche bis auf den heutigen Tag lebende Eindrücke empfing der Künstler bei dem leider für ihn nur zu kurzem Verweilendürfen auf dem gepriesensten Heiligtum der Mohammedaner, dem „Felsen Gottes", nämlich der von dem Prachtbau der Omar-Moschee eingeschlossenen höchsten Kuppe des Moriaberges. Nur eines bedauerte er, daß er nicht sofort an Ort und Stelle zeichnen durfte. Unwillkürlich, von beseeligter Stimmung überwältigt, brach er in die Worte der Schrift aus: „Hier will ich für immer wohnen!" Vor seinem Auge zogen im Geist die Begebenheiten von der Zusammenkunft Abrahams mit Melchisedek bis zum Betreten der Via dolorosa des Heilands und der Kreuzigung vorüber. In Jerusalem entstand auch während des

Abb. 49. Der Sündenbock.
Das Bild befindet sich in der Sammlung von Sir Cuthbert Quilter, Bart. (Zu Seite 45 u. 52.)

Abb. 50. Die Liebeswerbung des jungen Laternenmachers.
In der Sammlung des Rt. Hon. William Kenrick, P. C. (Zu Seite 55.)

Ostergottesdienstes die Idee für das später ausgeführte Werk des Meisters: „Das Wunder des heiligen Feuers in der Grabeskirche."

Nachdem Holman Hunt sein Gemälde „The Scapegoat" („Der Sündenbock", Abb. 49) vollendet und dasselbe von der dortigen europäischen Kolonie sowohl, als auch von den Eingeborenen mit höchstem Interesse besichtigt worden war, sandte er es nach England an seinen Freund und Gönner Combe. Der Name „Sündenbock" bezieht sich auf einen alten jüdischen Brauch, am Versöhnungstage einen Bock in die Wüste laufen zu lassen, dem man symbolischerweise die von ganz Israel während des Jahres begangenen

Sünden aufbürdete. Der Künstler bezieht sich ausdrücklich auf die beiden Stellen der Schrift: Lev. XVI, 22 und Jes. 53, 4—6, woselbst es in ersterem heißt: „Daß also der Bock alle ihre Missetat auf ihm in eine Wildnis trage und lasse ihn in die Wüste," und der Prophet sagt: „Wir gingen alle in der Irre wie Schafe ... aber der Herr warf unser aller Sünde auf ihn." Das Versöhnungsfest war der wichtigste Tag im jüdischen Kalenderjahre und so hoch gehalten, daß es einfach der „große Tag" (yoma Kabba) hieß. Von den beiden dargebrachten Böcken wurde der eine durch das Los für „Jehova", der andere für „Azazel" bestimmt. Dieser ist der Dämon der Wüste, identisch mit dem arabischen „Schibe", von dem die einheimischen Nomadenstämme noch heute glauben, daß er die Halbinsel Sinai beherrscht und den die späteren Juden in „Sammael" oder „Satan" wieder zu erkennen glaubten. Luthers bezügliche Übersetzung lautet: „Feldteufel." Hinsichtlich der Erzählung all seiner überstandenen Fährlichkeiten und Abenteuer beim Malen dieses Bildes verweise ich auf Holman Hunts eigenen Bericht in der „Contemporary Review" vom Juni 1886, aber immerhin muß ich hinzufügen, daß kein Werk des Meisters bei der Wiedergabe in Schwarz und Weiß so leidet wie das vorliegende, weil die Farben in demselben allein die richtige Stimmung hervorzurufen vermögen. Diese Überraschung habe ich an mir selbst beim ersten Anschauen des Werkes erfahren und tief empfunden. Als das Bild kürzlich in Whitechapel, dem ärmsten Stadtteile Londons, ausgestellt wurde, konnte man die Wahrnehmung machen, daß die künstlerisch ungeschulte Bevölkerung voller Bewunderung und wie von einem Magneten durch die Farbengewalt des Werkes angezogen wurde.

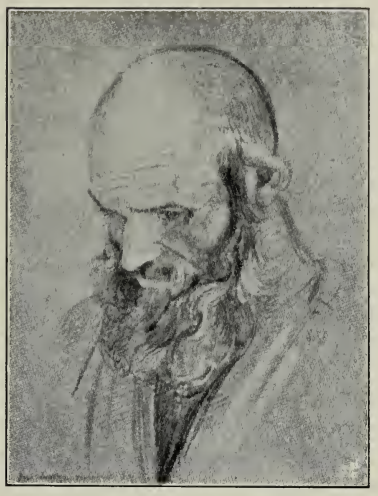

Abb. 51. Studienkopf eines Juden. (Zu Seite 56.)

Abb. 52. Nazareth. In der Sammlung von Mrs. Herbert befindlich. (Zu Seite 56 u. 105.)

Abb. 53. Jenin. (Zu Seite 56.)

Unter den glühenden Sonnenstrahlen, die das bleifarbene Tote Meer zurückwarf, in einer Gegend, die den Tieren der Wildnis und allen möglichen Räubern als Asyl diente, verbrachte der Maler des Evangeliums, in einer Hand ein Gewehr, in der anderen den Pinsel haltend, lange kostbare Stunden damit, um das Symbol des „Sündenbocks", dieses unglückseligen und bemitleidenswerten Geschöpfes, uns zur Veranschaulichung zu bringen.

Ruskin schreibt zum Gegenstand: „Es war gerade zur Zeit des französisch-russischen Krieges, während die Anhöhen der Krim mit weißen Kriegszelten bedeckt waren und während die grausamste Leidenschaft der europäischen Völker über ihren unzähligen Opfern riesige Totenfeuer entzündete, als am Ufer des Toten Meeres, auf dem kein einziges Segel zu sehen war, ein englisches Zelt aufgerichtet wurde und die ganze Energie eines englischen Herzens darauf gerichtet, einen unglückseligen Bock zu malen, der an dem salzigen Strande langsam verendet. Die Landschaft rings umher ist stagnierend und von verpesteten Gerüchen erfüllt, vergiftet durch den Geruch der von dem Jordan in seinen Wogen mitfortrollenden, verwesenden Pflanzen. Die Gebeine der Tiere, die am Strande verendet sind, liegen da wie armes, herrenloses Strandgut, von den Geiern zerfressen und von dem salzigen Schlamm ausgebleicht. Dorthin stellt der junge englische Maler seine Staffelei, und dort setzt er sein Werk geduldig während langer, einsamer Monate fort; er malt Stein um Stein der purpurnen Berge Moabs und Körnchen für Körnchen des aschfahlen Staubes von Gomorrha." Wohl noch niemals ist von einem anderen Maler mit solchem Geschick, so überzeugender Naturtreue und so effektvollem Reiz der Farbenzauber der Wüstenatmosphäre um das Tote Meer herum auf die Leinwand gebracht, wie es hier Holman Hunt gelang. Die durch den Sonnenuntergang bewirkten violetten Töne, die langen Purpurstreifen am fernen Horizont, die opaleszierenden Lichter des Orients im Gegensatz zu der trostlosen Sand- und Salzwüste mit den umherliegenden Kadavern und allen sonstigen, Schrecken einflößenden Zutaten, das Gefühl hoffnungsloser Einsamkeit erzeugend, geben ein unvergleichliches Stimmungsbild. In der einen Hälfte des Werkes Mystik, in der anderen mikroskopische Details; im Vordergrunde harte und strenge Farben der öden Landschaft, im Hintergrunde die prachtvollsten Tinten der Abendsonne des Orients mit all ihrem Zauber. Trotz aller Mystik ist der Vorgang

leicht verständlich. In seinen „Academy Notes“ vom Jahre 1856 beglückwünscht Ruskin den jungen Künstler und bemerkt treffend zur Sache: „Ein Maler, der in seinen Ecken Mystik hat, soll interpretiert, ein gerader, offener Künstler reproduziert werden. Ein Talent, das deutlich zu uns spricht, ist das von Holman Hunt, d. h. er sagt uns klar, was er will; selbst wenn er mystisch auf den ersten Blick erscheint, so läßt er uns schließlich bei näherer Betrachtung keinen Augenblick darüber in Zweifel, was er eigentlich beabsichtigt.“ Das Gemälde befindet sich im Besitz von Sir Cuthbert Quilter, Bart., und ist im gemischten Stil von Charles Mottram gestochen und von der Firma Graves in London veröffentlicht.

In seinen Gesprächen über Jerusalem erwähnte der Meister mehrfach anerkennend den damaligen preußischen Konsul Baron von Rosen und dessen Gattin, die beide — infolge ihrer liebenswürdigen Gastfreundschaft — eine bedeutende Rolle spielten und bei denen der türkische Gouverneur fast täglich verkehrte. Das Bild „Christus im Tempel“ (Abb. 70) schreitet während dieser Zeit gut vorwärts. Am 17. Oktober 1855 verläßt Holman Hunt endlich die Stadt, und nachdem sein Freund James Graham ihm das Geleit bis Nazareth gegeben, durchpilgert er viele heilige Stätten des gelobten Landes. Er sieht den Berg Tabor, besucht die Gestade des Galiläischen Sees, Kapernaum, Cäsarea-Philippi, er besteigt die Höhen des Libanons, hält sich einige Zeit in Damaskus auf und nach Besichtigung der Ruinen von Baalbek schifft sich Holman Hunt in Beirut auf dem für Konstantinopel bestimmten Dampfer „Tancred“ ein. Hier erwarteten ihn vielleicht noch größere Fährlichkeiten als die beim Durchwandern der Wüste erlebten, denn kaum vom Lande abgestoßen, brach die Cholera auf dem Fahrzeug aus und die auf demselben zum Kriegsschauplatz beorderten und transportierten Soldaten begingen offene, gewaltsame Meuterei, um sich in Besitz des Schiffes zu setzen. Holman Hunt erzählt, daß er sein Leben nur der aufopfernden Energie eines französischen Offiziers, des Leutnants Pigeon, verdankte, dessen Andenken er heute noch in höchsten Ehren halte.

Als das künstlerische Resultat sind außer den bereits genannten und in das Jahr 1855 fallenden, noch folgende Werke zu erwähnen: „Die Liebeswerbung des jungen Laternenmachers“ (Abb. 50), ein reizendes Bild, das in Kairo begonnen, 1861 in der Akademie und 1873 in Bradford ausgestellt wurde. Bezeichnet ist das Werk „1854—61.“ Es kam dann in die Sammlung des jetzt verstorbenen Mr. Walter Dunlop und bei

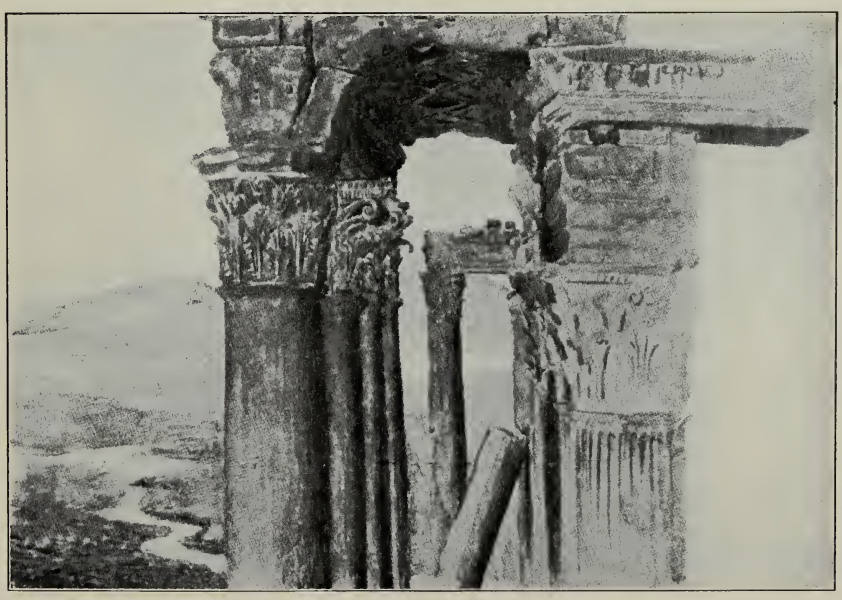

Abb. 54. Die Ruinen von Baalbek. In der Sammlung von Mrs. Tristram-Valentine. (Zu Seite 56.)

dessen Nachlaßauktion in die Hand des Right Hon. W. Kenrick. In derselben Versteigerung befand sich Rossettis „The Bower Meadow", ein Bild, dessen Hintergrund bereits 1850 in der parkartigen Landschaft von Knole entstanden war, als Holman Hunt sich dort in Begleitung Rossettis aufhielt. Fernere Bilder der gedachten Periode sind: „Studienkopf eines Juden" (Abb. 51); „Aquarell des Teiches von Gihon, im Hintergrunde die Ebene von Ephraim"; Studie für „Nazareth" (Abb. 52); „Jenin" (Abb. 53); „Der See Tiberias"; „Der Jordan und die Ruinen von Baalbek" (Abb. 54).

Schließlich will ich noch erwähnen, daß der Künstler während des Aufenthalts in Jerusalem von seinem Freunde Millais einen vom 22. Mai d. J. datierten und eine freudige, zugleich aber ernste Nachricht enthaltenden Brief erhielt: dieser kündigt seine baldig bevorstehende Heirat mit der früheren, nunmehr geschiedenen Gattin Ruskins an. In Anbetracht der außergewöhnlichen Sonderstellung des letzteren in England — für Deutschland bietet vielleicht Hermann Grimm eine Analogie hierzu — und in Rücksicht darauf, daß er den Präraphaeliten und namentlich auch Millais und Holman Hunt persönlich mit großem Wohlwollen nahe stand, scheint es angezeigt, hinsichtlich der oben mitgeteilten bedeutsamen Nachricht einige erklärende Worte zu sagen: Ruskin ist mehr ein Ansporner als eine Autorität, mehr ein Beeinflusser als Lehrer gewesen. Bei einem Manne von dieser Bedeutung kommt es nicht so sehr darauf an, daß man seine Schriften wie einen Kanon betrachtet, als darauf, daß sie den Leser zu weiterem eigenen Nachdenken antreiben, mögen auch die Ergebnisse des letzteren ganz andere sein, als der Autor selbst gewollt hat. Der Widerspruch, zu dem er uns gelegentlich reizt, ist vielleicht noch mehr wert als die Zustimmung, die wir ihm zollen. Der von ihm getane Ausspruch, daß nur ein moralischer Künstler ein wahrhaft großes Kunstwerk hervorzubringen imstande sei, läßt sich in dieser Form, ebenso wie in der Umkehrung durch Dutzende von Beispielen widerlegen. Im übrigen ist auch er selbst für seine Person dem Entwicklungsgesetz unterworfen gewesen, ja, nicht wenige seiner für die Kunst aufgestellten Grundsätze und Regeln sanken fast gleichzeitig mit ihm in das Grab. Einer seiner einflußreichsten Gegner, der Philosoph Herbert Spencer, der aber auch seine eigene Evolutionstheorie über sich und seine Werke ergehen lassen mußte, äußerte gelegentlich: „Es bleibt mir unbegreiflich, wie ein Mann wie Ruskin, der so viel Konfuses und sich Widersprechendes gesagt und geschrieben hat, einen derartigen Einfluß gewinnen konnte!"

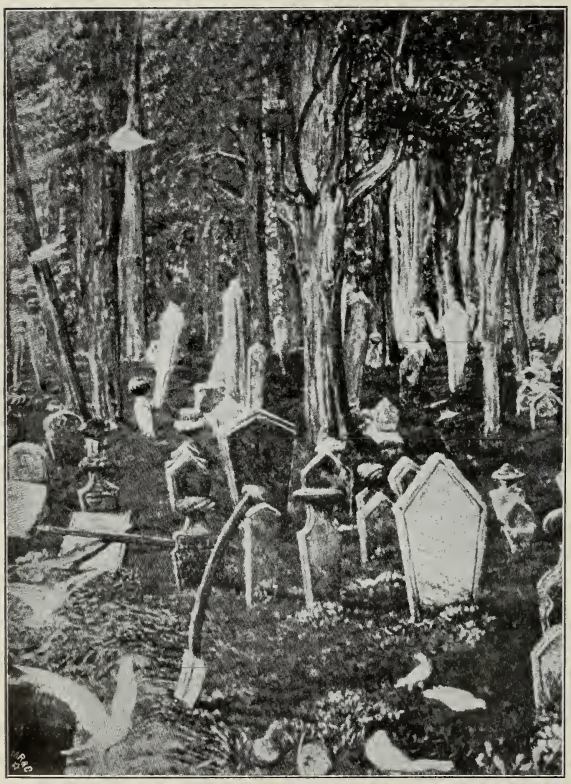

Abb. 55. „The sleeping City" (Die Ruhestätte).
Mit Spezialerlaubnis von Mr. Holman Hunt. (Zu Seite 59.)

Wer Ruskin wirklich verstehen will, muß sich zweierlei in die Erinnerung zurückrufen: Seine ersten, schon als Jüngling gehabten unglücklichen Liebesangelegenheiten und die ihm zuteil gewordene strenge, engherzige, puritanische Erziehung. Die englische Literatur scheute sich stets,

Abb. 56. Christus wäscht Petrus die Füße. Gemälde von Ford. Madox Brown. In der britischen Nationalgalerie in London. (Zu Seite 59 u. 128.)

im Leben berühmter Männer solche heiklen Punkte zu berühren, wie sie hier die Ehescheidung Ruskins darbieten. So löblich und anerkennenswert eine derartige Absicht auch sonst in Rücksicht auf Privatpersonen sein mag, so kann eine Klarlegung doch nicht umgangen werden, sobald, wie im vorliegenden Falle, sowohl für den Betreffenden selbst, sowie für zwei so außerordentliche Künstler wie Millais und Holman Hunt es sind, einschneidende und entscheidende Veränderungen in ihrer Gesamtsituation hervorgerufen werden. In seinen „Preterita" vermeidet Ruskin den bezüglichen Gegenstand gänzlich. Holman Hunt, der mit Mut und gleichzeitig mit Zartgefühl die delikate Angelegenheit behandelt, stellt sich hierbei ohne Schwanken auf die Seite Millais'. Die Eltern von Miß Grey und die ihres nachmaligen Gatten waren verwandt und befreundet miteinander, so daß ein reger Verkehr zwischen beiden Familien stattfand und obgleich Ruskin unausgesetzt, sowie ausdrücklich erklärt hatte, daß er seine Cousine nicht liebe, gab er endlich dem unaufhörlichen Drängen und Bitten seiner Mutter nach und entschloß sich, wenn auch widerwillig, zur Heirat. Die Ehe war niemals eine glückliche. Millais und Holman Hunt wurden bald nach der Verheiratung Ruskins von diesem zu einem längeren Besuch aufgefordert, eine Einladung, die jener annahm, Holman Hunt aber ablehnte. Nach sechsjährigem Nebeneinander- — nicht Zusammenleben — reiste Mrs. Ruskin plötzlich zu ihren Eltern nach Perth. Wenn auch bisher nicht formell, so doch dem Geiste nach, hatte Ruskin längst in eine Trennung gewilligt. Wie bekannt, verheiratete sie sich nach Jahresfrist, 1855, unter dem Namen als Miß Grey mit Millais, und da Holman Hunt mit beiden Männern befreundet war, so mußte er sich und, wie es seinem ganzen Charakter nach nicht

Abb. 57. Morgengebet. In der Sammlung von Mr. A. F. Yarrow befindlich. (Zu Seite 60.)

anders erwartet werden konnte, für den einen oder anderen entscheiden. Weil er länger und inniger mit Millais befreundet gewesen, so bedauerte er zwar schmerzlich den zeitweiligen Verlust Ruskins, aber er stellte sich nicht etwa halb, sondern mit seiner ganzen Persönlichkeit auf die Seite seines jugendlicheren Freundes. Den letzten Grund, ja, vielleicht den einzigen ausschlaggebenden, warum schließlich die Ehescheidung erfolgte, hat uns Holman Hunt allerdings auch nicht genannt. Ruskins Frau trennte sich von ihrem Gatten, weil er eben kein Mann für eine Frau war, die vor allem einen Mann und nicht bloß dem Namen nach einen solchen besitzen wollte. Die charakteristischste Stelle in dem oben angeführten Briefe Millais' ist sicherlich die: „Jeden Tag sehe ich mehr ein, daß man in seinem Urteil über andere nachsichtig sein muß!" Wer in seinem eigenen Lebenslaufe hätte nicht Krisen zu überstehen gehabt, die ihn Fehler anderer in milderem Lichte erscheinen ließen! Holman Hunt schreibt in bezug auf das Ereignis und in Rückwirkung auf die präraphaelitische Brüderschaft: „Es war ein Unglück für unsere Vereinigung!" —

Der Künstler bereiste gegen Ende 1855 die Krim, kehrte dann im Januar 1856 nach Konstantinopel zurück und begab sich mit seinem in Pera angetroffenen Freunde Mike Halliday über Malta und Marseille nach Paris. Die Frucht seines Aufenthalts in Pera stellt das Bild „The sleeping City“ („Die Ruhestätte“, Abb. 55), dar. Anfang Februar 1856 traf der Maler in London ein und bezog im Stadtteil Pimlico, gemeinschaftlich mit Martineau und Halliday, ein Haus, in dem jeder ein besonderes Atelier besaß. Die Schwester Holman Hunts nahm hier bei ihrem Bruder Unterricht, um sich als Malerin auszubilden. Um diese Zeit bestand die präraphaelitische Brüderschaft nur eigentlich noch dem Namen nach. Madox Brown, Wallis, Arthur Hughes, Windus und Burton standen ihnen zwar nahe, aber sie schafften doch mehr oder minder unabhängig von der Vereinigung. Holman Hunt erhielt in diesem Jahre den sogenannten „Liverpool-Preis“ für sein Bild „Claudio und Isabella“ (Abb. 26) und Madox Brown einen solchen für sein charakteristisches, jetzt in der „Tate Gallery“ befindliches Werk „Christus wäscht Petrus die Füße“ (Abb. 56). Die Hauptmerkmale der modernen präraphaelitischen Schule sind hier alle vorhanden: ausdrucksvolle Originalität der Gesten, Lebhaftigkeit des Pinselstrichs, realistisches Naturstudium und Sorgfalt auch für Kleinigkeiten. In dem Kopfe von St. Petrus, der tief auf die Brust geneigt, in der gerunzelten Stirn, in dem ganzen Muskelspiel des menschlichen Körpers, in dem ernst nachdenklichen Gesichtsausdruck, der die Größe der Handlung erkennen läßt, aber nicht minder in den Details finden sich echt präraphaelitische Züge.

Wenngleich die Kunstentwicklung niemals der historischen Grundlage entbehren kann, so ist jene doch keine stetige, kontinuierliche, wie die Entwicklung einer Wissenschaft, deren Kreis durch beharrliches Arbeiten an der Peripherie erweitert wird; sie ist in gar vielen Fällen eine von Absatz zu Absatz springende. Wir gewöhnen uns mit den Augen der Maler unserer Zeit zu sehen, bis auf einmal ein Genie kommt, das uns durch sein Vorhandensein allein schon beweist, daß wir bisher „verkehrt“ gesehen haben und deshalb umlernen müssen. Die Mehrzahl der vorher geschaffenen Kunstwerke hat alsdann nur noch historischen Wert; allein die wenigen Werke wahrer Talente markieren die Evolution, diese aber bilden alsdann die Wegweiser, sie sind die Riesen unter den Zwergen, sie

Abb. 58. Erinnerung an „Tausend und eine Nacht“.
Illustration zu Tennysons Gedicht. (Zu Seite 61.)

gewähren den Maßstab für das Kunstempfinden einer Epoche. Die ganze Kunstgeschichte einer nicht selten zeitlich langen Periode läßt sich nur zu oft in wenigen Namen zusammenfassen. Wenn es den Zeitgenossen meist schwer fällt, die Bedeutung ihrer Epoche klar zu überschauen — und wie verkannt sind die Jünger der Brüderschaft lange Jahre hindurch geblieben —, so hat alles in allem genommen doch schließlich Holman Hunt in seiner Eigenschaft als Maler am wesentlichsten und nachhaltigsten dazu beigetragen, der von ihm gestifteten Schule zum Siege zu verhelfen. Rossetti war mehr Poet als Maler, und als Millais die eigentliche Höhe seines Könnens erreichte, wendet er sich von der Brüderschaft ab. Selbstverständlich nur in künstlerischem Sinne gedacht. Leicht ist es wahrlich Holman Hunt, der mit Not und Entbehrungen selbst im Jahre 1856 noch zu kämpfen hatte, nicht geworden, zur Anerkennung durchzudringen. Aber sein unerschütterlicher Glaube hat ihn niemals verlassen, selbst in den düstersten Stunden seines Lebens zeigt er weder in seiner Person, noch in seiner Kunstentfaltung die geringste Schwankung. Jedem Zaghaften, jedem Zweifelnden ruft er zu: Christus ist auferstanden und der Präraphaelismus wird siegen! Das war sein tief innerlich empfundenes Glaubensbekenntnis zu allen Zeiten gewesen und geblieben. Zu keiner Epoche seines Lebens hat der Meister weder Konzessionen an die Menge gemacht, noch sich auf Kompromisse mit dem einzelnen eingelassen, sobald es sich um Ausübung seiner Kunst handelte. Gleichfalls wie Watts, so ist auch Holman Hunt nicht zu bewegen gewesen, irgendein Sujet zu malen, das seinem Glauben widersprach, oder unter Preisgabe seiner Grundsätze und inneren Wahrhaftigkeit hätte hergestellt werden müssen. Holman Hunt und Watts haben es gemein, daß sie weder persönlich in ihrem Charakter, noch in ihrer Kunstentfaltung Schwankendes oder Schwächliches besitzen. Als ich einst mit Watts über ersteren sprach, rief er aus: „Holman Hunt ist nicht nur ein großer Meister, er ist einer der besten, die England je hervorgebracht hat!“

Bald nach der Ankunft in der Heimat begab sich der Künstler nach Oxford, woselbst er zu seiner Freude alle die aus Syrien abgeschickten und dort angefertigten Bilder vorfand. Mr. Combe, der Direktor der Universitätsdruckerei, der sogenannten „Clarendon Preß“, war unermüdlich in dem Versuch, die betreffenden Arbeiten zu verkaufen, leider jedoch in den meisten Fällen mit negativem Resultat. Man gab nunmehr ersterem den sehr richtigen, durch die Praxis bewährten Rat, die Skizzen zu den früheren Gemälden als Repliken zu vollenden, weil die Kritik sich schon an den Originalwerken abgestumpft habe und infolgedessen keine weitere feindliche, Liebhaber abschreckende Polemik, zu erwarten stehe. Da Mr. Holman Hunts kleine, in der Hand von Mr. Combe befindlichen Ersparnisse nahezu aufgezehrt waren, handelte er in obigem Sinne und veräußerte in wiederholter Form „The Eve of St. Agnes“ (Abb. 6) an Mr. Peter Miller in Liverpool, von dem das Bild später an Mrs. Munn gelangte. Die Not nahm indessen zu und sah sich der Künstler gezwungen, das Verlagsrecht für den Stich „Das Licht der Welt“ (Abb. 33) zu verkaufen. In demselben Jahre entsteht das innig und wahr empfundene Gemälde „Morning Prayer“ („Morgengebet“, Abb. 57), in welchem sittlicher Ernst, Natürlichkeit und Einfalt des Herzens zum Ausdruck kommt und das auch andere im Glauben gefestigt hat. Das Bild befindet sich im Besitz von Mr. A. F. Yarrow und ist signiert mit dem Monogramm des Meisters nebst der Jahreszahl 1856.

Gegen Ende 1856 beschäftigte sich der Künstler vornehmlich mit der Illustration für „Tennysons Gedichte“, die 1857 tatsächlich herauskamen und in dieser Gestalt am besten nach des Verlegers Namen als „Moxon-Ausgabe“ bekannt sind. Der vollständige Titel des Buches lautet: „Poems by Alfred Tennyson, Poet Laureate. London. 1857. Edward Moxon.“ Als Titelbild wurde ein recht gutes Porträt des Dichters nach einem Medaillon von Thomas Woolner gegeben, der übrigens 1864 Miß Alice Gertrude Waugh, eine Schwester der Gattin Holman Hunts, heiratete. Die vorzüglichsten Illustrationsbeiträge für den „Moxon-Tennyson“ rührten von der Hand Holman Hunts, Millais' und Rossettis her. Ersterer lieferte sechs Blätter, bezüglich deren Inhalt und Erklärung ich auf die ihnen zugrunde liegenden und dem Sujet nach im allgemeinen wohl bekannten Gedichte verweisen muß.

Für das Blatt „Erinnerungen an ‚Tausend und eine Nacht'" (Abb. 58 und 59) wird eine Zeichnung (Abb. 60) und eine Studie zu „Harun Al-Raschid" (Abb. 61) der Illustration hier hinzugefügt; im Stich ausgeführt ist die fertige Arbeit von T. Williams. Es folgt alsdann „Die Ballade von Oriana" (Abb. 62), welche die von dem Meister entworfene und durch die Brüder Dalziel übertragene Vorlage aufweist. Die vierte Illustration, von J. Thompson im Stich wiedergegeben, bezieht sich auf das Gedicht „The Lady of Shalott" (Abb. 63), ein Thema, das Holman Hunt im Jahre 1905, unter einigen Abänderungen und Erweiterungen, im großen Maßstabe als durchgeführtes Bild wiederholte und über welches sich auf Seite 142 ausführlicheres findet. Demnächst sehen wir das im Stich von Dalziel hergestellte und für die Illustration von „Godiva"

Abb. 59. Erinnerung an „Tausend und eine Nacht".
Illustration zu Tennysons Gedicht. (Zu Seite 61.)

(Abb. 64) dienende Blatt. Das Sujet betrifft die Sage von Godiva, der Schutzheiligen von Coventry, die, um ihre Untertanen vor der harten Bedrückung ihres Ehegemahls, des Grafen von Coventry, zu erretten, nackt durch die Stadt reitet. Die bezügliche Legende wurde gleichfalls von Watts als Unterlage für ein Bild mit demselben Titel benutzt. Illustrationen und Erläuterungen zur Sache enthält die Monographie „Watts" (Velhagen & Klasing) auf Seite 58, 59, 63, 64 und 65. Auch der Bildhauer W. Behnes hat eine in Coventry aufgestellte Reiterstatue der „Godiva" angefertigt. In dem Atelier des genannten Bildhauers arbeitete Watts einige Zeit und auch Woolner. Interessant ist die verschiedene Auffassung der drei in Betracht kommenden Künstler: Behnes zeigt den Vorgang dem Wortlaute nach, d. h. Godiva sitzt nackt auf dem Pferde; Watts schildert die Szene nach, und Holman Hunt vor dem Ritt. Hier löst Godiva ihren Gürtel, sie hat ihre Krone samt Geschmeide auf das Betpult vor das Kruzifix gelegt, und durch das Fenster des Gemaches erblicken wir einen Kirchturm mit Kreuz, in dessen

Namen sie den Opferritt antreten will. — Die sechste Zeichnung endlich, „Das Bettlermädchen“ (Abb. 65) von T. Williams gestochen, behandelt die auch von Burne-Jones zu seinem berühmten Gemälde „König Cophetua“ verwertete, alte, in Versen abgefaßte Romanze, nach welcher ein König voller Bewunderung über die Schönheit eines Bettlermädchens ihr sein Herz und Krone schenkt. Nähere Angaben über das betreffende Gedicht, die Hauptstrophen desselben, sowie die Reproduktion nach Burne-Jones' Meisterwerk liefert die Illustration Nr. 83, und den erklärenden Text hierzu Seite 128 der Monographie „Burne-Jones“ (Velhagen & Klasing).

Holman Hunt, der in der Folgezeit Tennyson, Watts und Burne-Jones, sowie Leighton persönlich kennen lernte, ist voll des Lobes über diese und spricht im Gefühl freudiger Rückerinnerung von den schönen Tagen, in welchen nicht nur die gedachten Künstler und Poeten, zu denen unter anderem auch Mr. Browning und seine Gattin gehörten, sondern auch noch manche andere Berühmtheiten ihren sozialen Mittelpunkt in „Old Little Holland House“, im Kreise der ausgebreiteten Familie Prinsep fanden (Abb. 66 und 67). Von Personen, die dort intimere Beziehungen unterhielten, erwähne ich vornehmlich: Millais, Sir Henry Taylor, Aubrey de Vere, Ruskin, Thackeray, Doyle, Lady Dufferin, Mrs. Norton, Mrs. Nassan-Senior, Professor Joachim und Hallé. Lord Tennyson schrieb in „Old Little Holland House“, während Watts ihn porträtierte, „Lancelot und Elaine“. Über diese Verhältnisse können alle sich näher für den Gegenstand interessierenden Leser Auskunft in der Monographie „Watts“ (im Verlag von Velhagen & Klasing) erhalten.

Wenngleich Leighton, der spätere Präsident der Akademie und Inhaber des preußischen Ordens „Pour le Mérite“ für Kunst und Wissenschaft, im Anfange seiner Laufbahn unter dem Einfluß der Präraphaeliten steht, so entwickelt sich doch nach und nach ein immer größerer Gegensatz zwischen beiden. Er wird immer mehr der Maler der Mythe und der klassischen Geschichte im akademischen Stil; seine Bilder nehmen einen kälteren, dekorativen Ton an, bis endlich die Präraphaeliten zwischen sich und ihm das Tischtuch zerschneiden. Allein auch die ursprünglichen Anhänger sind bald auf ihren eigenen Wegen anzutreffen. Ausgenommen hiervon kann nur Holman Hunt werden, der fest wie ein Fels inmitten der Brandung steht und bis auf den heutigen Tag der alten Kunst Treue bewahrt hat.

Hinsichtlich der „Moxon-Illustrationen“ hatte Holman Hunt nach einiger Zeit eine sehr charakteristische Unterhaltung mit Tennyson, welche die entgegengesetzten bezüglichen

Abb. 60. Zeichnung für Harun Al-Raschid. (Zu Seite 61.)

Abb. 61. Zeichnung für Harun Al-Raschid. (Zu Seite 61.)

Grundanschauungen beider klar erkennen läßt. Der Illustrator vertrat selbst einem Manne wie Tennyson gegenüber seine Sache mit Festigkeit und Zähigkeit, und wenngleich er den Autor nicht vollständig zu überzeugen vermochte, so sprach dieser sich doch schließlich, abgesehen von einem Punkte, sehr befriedigt über die Arbeit aus. Der Poet verlangte nämlich und stellte sein Urteil als Grundsatz auf, daß der Illustrator in der bildlichen Auslegung des Textes niemals von dem Wortlaut des letzteren abweichen dürfe. Die ruhige und sachgemäße Entgegnung Holman Hunts lautete: Der Unterschied in unser beider Kunst ist ebenso groß, wie die uns hierfür zu Gebote stehenden Mittel. In der bildenden Kunst muß der Inhalt des Erzählten, vom Anfang bis zum Ende, in einem einzigen Moment zur Darstellung zusammengefaßt werden. Während dem Zeichner z. B. für die „Lady of Shalott“ nur eine halbe Seite zur Verfügung stand, besaß der Poet zu diesem Zweck etwa fünfzehn.

Bei der Firma Fremantle erschien im Jahre 1901 unter dem Titel „Some Poems by Alfred Lord Tennyson“ eine bezügliche Ausgabe, die aber nur die mit Illustrationen versehenen Gedichte enthielt. Es gibt vielleicht kein eigenartigeres Beispiel für die Verschiedenheit im Stil von Holman Hunt, Rossetti und Millais als ihre Illustration für „Oriana“, „The Palace of Art“ und „The Bride“, letztere von Millais für das Gedicht „The Talking Oak“ angefertigt. Aus dieser Zeichnung vermag man klar zu erkennen, daß Millais kein geborener Präraphaelit war und dem inneren, künstlerischen Geiste nach auch nicht mehr zur Schule gehörte. Außer den drei genannten Künstlern hatten für die Gedichte noch Illustrationsbeiträge geliefert: Mulready, Creswick, Horsley, Stanfield und Maclise. Walter Crane, der so entzückt über das Buch war, daß er sein

Taschengeld als Knabe zum Ankaufe dessen verwandte, äußerte sich später dahin: „Die Zeichnungen, welche mich jedoch vor allem bezauberten, waren die von Holman Hunt, Millais und Rossetti.“ Darüber kann jedoch kein Zweifel bestehen, daß im Jahre 1857 die Vereinigung der sieben Begründer der Brüderschaft so gut wie aufgelöst war. Den Namen „Präraphaelismus“ hat übrigens Ruskin niemals gebilligt, weil er der Ansicht war: die Wahrheit bleibt vor und nach Raphael dieselbe. Wenn er die absolute Wahrheit gemeint hat, so ist er im Recht, da wir aber in der Welt des Scheins, der der trügerischen Maja leben, so stehen wir am Ende des Kreislaufs, wie bei seinem Beginn bei der gleichen Frage: „Was ist Wahrheit?“ Ruskin war tief überzeugt davon, daß es ihm zuerst gelungen sei, allgemeine Gesetze für die Kunst entdeckt zu haben, während im Grunde genommen die letzteren doch nur aus Urteilen bestanden.

Abb. 62. Die Ballade von Oriana. Illustration zu Tennysons Gedicht.
(Zu Seite 61.)

Um diese Zeit siedelt Holman Hunt nach Campden Hill, im Stadtteil Kensington über, und wie viele große englische Künstler es vorbildlich getan haben, verschmäht er es nicht, sich mit dem Kunstgewerbe zu befassen und zeichnet eine ganz hübsche Anzahl für seine eigene Wohnungseinrichtung herzustellende Möbel. Einige Erleichterung in seinen immer noch schwierigen finanziellen Verhältnissen gewährte ihm der in Boston geglückte Verkauf einer Replik des Bildes „Das Licht der Welt“ (Abb. 33) und die Veräußerung des Reproduktionsrechtes für „Claudio und Isabella“ (Abb. 26). Anderseits wird er aufs tiefste ergriffen durch die Trauerbotschaft von dem Tode seines Vaters, ein Schmerz, der nur dadurch Milderung erfährt, daß der Verstorbene sich zuvor ausdrücklich mit dem Beruf des Sohnes ausgesöhnt und einverstanden erklärt hatte, nicht minder aber durch die Anerkennung seiner unerschütterlichen Glaubenskraft.

So seltsam es klingen mag, in der Lebensgeschichte eines Begründers der präraphaelitischen Brüderschaft den Namen „Hogarth" zu finden, so muß dieser doch aus verschiedenen Gründen genannt werden. Zunächst sieht ihn Holman Hunt — und mit Recht — als den Vater der modernen englischen Kunst an, dann aber liegt die sehr konkrete Tatsache vor, daß im Jahre 1858 in London der „Hogarth Club" gegründet wurde, dem der Künstler als Mitglied beitrat. Zu den einflußreichsten Teilnehmern der Gesellschaft gehörten ferner: Watts, Madox Brown, Burne-Jones, Hughes, Leighton, die beiden Lushingtons, Martineau, Bell Scott, Morris, Street, Ruskin, die beiden Rossettis, Stephens, Stanhope, Swinburne, Birket Foster, Woolner, Webb und Val Prinsep. Die Maler der Vereinigung stellten hier ihre Werke aus.

Ich bin nun mit Holman Hunt gleicher Ansicht darüber, daß vielfach die Sonderstellung Hogarths als satirischer Darsteller des englischen kleinbürgerlichen Lebens und

Abb. 63. The Lady of Shalott. Illustration zu Tennysons Gedicht.
(Zu Seite 61.)

als Vater der Karikatur, sowie sein Einfluß auf das heutige Geschlecht unterschätzt wird. In Würde und Komposition, ebenso in Anmut und Erhabenheit ist Hogarth von einigen seiner Nachfolger hinsichtlich der Veranschaulichung praktischer Moral in den Schatten gestellt, nicht aber in dem Ausdruck der Wahrheit, des Verstandes und Witzes. Obgleich die Wiedergabe der Gestalten in Hogarths Werken oft außerhalb der Kunst liegt, so enthalten seine Entwürfe doch soviel Größe des Gedankens, soviel Tiefe in der Charakteristik seiner Zeit, des Landes und der Individuen, daß in ihnen ein ganz bedeutendes Stück Kulturgeschichte sich abspiegelt. Trotzdem die künstlerische Ausdrucksweise Hogarths als ein im Dialekt gesprochenes Idiom anzusehen ist, so erkennt Holman Hunt doch ohne Zögern an, daß jener als die erste und wahrhaft eigenartige Erscheinung in der englischen Kunst betrachtet werden muß. Zweifellos besteht in England noch heute sein Einfluß.

Schon Patch, ein Nachfolger Hogarths, vermag als ein mittelbarer Vorläufer der Präraphaeliten zu gelten. Die Blüteperiode von Patch, der in englischen Werken kaum genannt wird, fällt um 1770. Seine Kupferstiche sind heute ziemlich schwer zu erhalten. Zur Kritik von Patch heißt es in „Naglers Künstlerlexikon" (Band IX): „Er ist einer der verdienstvollsten Künstler des vorigen Jahrhunderts; Patsch war der erste, welcher auf die Meisterwerke der alten Florentiner aufmerksam machte." Soviel steht unbedingt fest, daß Hogarth zuerst der englischen Malerei jene naturalistische Richtung gab, die seitdem durch den Sinn des britischen Volkes bevorzugt wurde. —

Wer vermag es heute zu begreifen, daß, als Holman Hunt auf Zureden seines Freundes und Gönners Combe sich im Jahre 1856 um Aufnahme in die Akademie

Abb. 64. Godiva. Illustration zu Tennysons Gedicht.
(Zu Seite 61.)

bewarb, seine Ablehnung von seiten des Instituts erfolgte. Wie später Holman Hunt mitgeteilt wurde, erhielt er in dem bezüglichen Wahlgange nur eine einzige Stimme!

Seitdem hat der Künstler nie wieder einen Schritt getan, um Mitglied des Instituts zu werden. Wer die Geschichte des letzteren seit der Gründung durch Reynolds verfolgt, erkennt nur zu deutlich, daß hier eine nie endende Intrige sich abspielte. Jedenfalls bleibt es als eine bemerkenswerte Tatsache und auffällige Erscheinung zu verzeichnen, daß unter der Präsidentschaft von Lord Leighton, Sir E. Millais und Sir E. Poynter, obwohl sie selbst ursprünglich entweder Präraphaeliten waren oder ihre Werke zunächst eine solche Note tragen, die Anhänger dieser Brüderschaft alle der Akademie ausgesprochen fernstehen.

Um einigermaßen Absolution für ehemals begangene Mißgriffe zu erhalten, veranstaltete die Akademie im Winter 1900/1901 eine „Ausstellung britischer, seit 1850

verstorbener Künstler". Die Hälfte aller hier vertretenen Maler wurde in früheren Epochen sukzessive von dem königlichen Institut abgelehnt. Es handelte sich also nicht um eine einmalige vorübergehende Erscheinung, sondern um ein dauernd und stetig, während eines halben Jahrhunderts, sich wiederholendes Vorkommnis. Wie auch die Akademie ihre Ansichten momentan über Kunst änderte, die Zulassung zu ihrem Heiligtum hing nicht davon ab, ob ein Werk an und für sich gut war, sondern ob der Künstler sich der gerade herrschenden Richtung beugen wollte. Vielleicht übten aber persönliche Verhältnisse und Beziehungen einen noch nachhaltigeren Einfluß aus, als das Sichanbequemen an den akademischen Stil.

Zu den hervorragenden, früher von der Gemeinschaft ausgeschlossenen, jetzt aber von ihr anerkannten und sozusagen nun nachträglich aufgenommenen Meistern gehören

Abb. 65. Das Bettlermädchen. Illustration zu Tennysons Gedicht.
(Zu Seite 62.)

außer den auf der Ausstellung nicht vertretenen Burne-Jones und Morris: Rossetti, Madox Brown, Alfred Stevens, John Linnell, Cecil Lawson, Prout, David Cox, Alfred Hunt, Leech, Du Maurier und Charles Keene. Auch Whistler, über dessen Kunst die verschiedensten Urteile bestehen, aber alle darin übereinkommen, daß er einen höchst eigenartigen Typus repräsentiert, hatte seinen Kampf mit der Akademie. Von lebenden Künstlern, die ebenso wie Holman Hunt dauernd „Burlington-House" fernblieben, nenne ich an erster Stelle Walter Crane. Der große französische Bildhauer Rodin mußte 1886 die Zurückweisung über sich ergehen lassen. Watts stellte anfangs unter dem Namen „George" aus, um sich der Feindschaft der Akademie zu entziehen und um wenigstens Aufnahme seiner Bilder in der dortigen Ausstellung zu erlangen. In gedachter Hinsicht nenne ich z. B. des letzteren ausgezeichnetes Porträt von „Miß Senior", das zu den sympathischsten Arbeiten des späteren Altmeisters gehört (1858).

Abb. 66. „Old Little Holland House". (Zu Seite 62.)

Während der Jahre 1858 und 1859 erneuert Holman Hunt teils ältere einflußreiche Bekanntschaften, teils erwirbt er sich neue Freunde und Gönner; so erhält er u. a. eine Einladung zu dem Dichter Tennyson nach dessen Wohnsitz Farringford. Die Herzogin von Argyll bekundete lebhaftes Interesse für sein Bild „Christus im Tempel von seinen Eltern aufgefunden", allein ein wirklich annehmbares Gebot war bisher von keiner Seite erfolgt. Um so mehr muß es anerkannt werden, daß Holman Hunt in großer Uneigennützigkeit bei jeder sich darbietenden Gelegenheit anderen Künstlern lohnende Aufträge zu verschaffen suchte, so u. a. dem Bildhauer Woolner. Kleinere und größere Differenzen mit Rossetti erweiterten immer mehr die zwischen ihnen von Natur aus bestehenden Gegensätze: auf Holman Hunts Versprechen, auf jede Abmachung, auf seine Diskretion war unbedingt zu rechnen; all sein Tun trug den Stempel der reiflichen Überlegung und Bedächtigkeit; Rossetti besaß einen zu unausgeglichenen, ungestümen, zum raschen Handeln fortreißenden Charakter, ja, sein Gesamtverhalten wurde sogar mitunter vollständig unbegreiflich und nahm so wenig rücksichtsvolle Formen an, daß es wahrlich nicht wundernimmt, wenn wir seinen Freundeskreis sich stetig verringern sehen. Die Verschiedenheit in der Veranlagung Holman Hunts und Rossettis ist so bedeutend, daß man erstaunt sein muß, wie überhaupt ein anfängliches längeres Zusammengehen möglich war, eine Tatsache, die nur durch die maßvolle Haltung des ersteren, sein Vergeben und Vergessen erklärt werden kann. Selbst mit seinem intimsten Freunde Morris überwirft sich schließlich Rossetti. Letzterer wurde ein Teilhaber der zum Zweck der Herstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen gegründeten Firma Morris & Co. Rossettis Einlage betrug fünf Pfund Sterling, und nachdem Morris für die Gesellschaft fast sein gesamtes Vermögen geopfert, seine Zeit und Kraft dem bezüglichen Geschäft gewidmet und endlich die Firma blüht, verlangt Rossetti, der sich so gut wie gar nicht um die Angelegenheit bekümmert hatte, seinen vollen Anteil an

dem Vermögen auf Grund obiger Einzahlung. Er besteht auch dann auf seinen Schein, als Morris ihm erwidert, daß unter solchen Umständen die Firma in Liquidation treten und aufgelöst werden müsse. Rossetti entschuldigt sein Benehmen durch große finanzielle Notlage! —

Im Jahre 1859 begibt sich Holman Hunt nach Oxford, woselbst Mr. und Mrs. Combe alles in ihren Kräften stehende tun, um ihren Schützling abermals der drückendsten Verlegenheit zu entreißen. Damit er sein Tempelbild vollenden und rückständige Verpflichtungen erledigen kann, leihen sie ihm in zartester Form 300 Guineen, also nach unserem Gelde 6300 Mark. Die beiden von Holman Hunt angefertigten Porträts von Mr. Combe (Abb. 68) und seiner Gattin (Abb. 69), in deren Gesichtern sich Wohlwollen und Güte abspiegelt, bedürfen keiner besonderen Erklärung, sie sprechen für sich selbst. Diese in Pastell ausgeführten Arbeiten befinden sich in der sogenannten „Taylor-Buildings-Gallery" in Oxford.

Millais' Bild „Sir Isumbras" errang in der Ausstellung in der Akademie nicht denjenigen Beifall, den es wohl verdient, dagegen bot es die Unterlage für eine im Stich erschienene Karikatur, nach einer Zeichnung des vor wenigen Jahren verstorbenen Malers Frederick Sandys, der zu der Gefolgschaft der Präraphaeliten zwar nur mittelbar zu zählen ist, zu dem indessen Holman Hunt während einiger Zeit nähere Beziehungen unterhielt. Da der erwähnte Künstler außerdem hohes Talent besaß, erscheint es angezeigt, ihn nicht mit Stillschweigen zu übergehen, um so weniger, als die Akademie ihm bei Lebzeiten den Rücken zukehrte und erst nach dem Tode durch eine Separat-Ausstellung seiner Werke Gerechtigkeit widerfahren ließ. Wenn auch ungleich in der Wahl der meisten Sujets und ebenfalls verschieden im Stil zu Holman Hunt, so erstrebte er doch dasselbe wie dieser: korrekte Zeichnung und absolute Aufrichtigkeit des Gefühls bei der Herstellung seiner Werke, die eine düstere und tragische Intensität, nebst strenger Form besitzen. Rossetti sagt von ihm: „Er ist der größte lebende Zeichner!" und Millais

Abb. 67. „Old Little Holland House". (Zu Seite 62.)

schätzt ihn für so gut „als mindestens zwei Akademiker zusammengetan“, aber die bedeutende persönliche Note in Holman Hunt und Rossetti ist bei Sandys mehr unterdrückt. Den Laut des klagenden Bedauerns, die Last des Mysteriums, die wir im „Sündenbock“ oder „The blessed Damozel“ fühlen, fehlt bei dem Genannten. Zu seinen besten Bildern gehört „Medea“, „Lethe“, „Cassandra“, das Porträt von Mrs. Lewis, „The white Mayde of Avenel“, „Krieg und Frieden“, ein Porträt von Lord Tennyson, „Rotkäppchen“, „My Lady Greensleeves“, „Samuel“ und „St. Dorothea“. Als Sandys, infolge einer Verletzung an der Hand, erwähntes Porträt von Mrs. Lewis nicht rechtzeitig abzuliefern vermochte, trat Holman Hunt in kameradschaftlicher Weise für ihn ein, indem er, wenn auch nur ganz unwesentliche dekorative Zutaten vollendete, so z. B. einen Ring an der Hand. Während Rossettis Freundschaft einen argen Stoß durch die von Sandys ausgeführte Parodie auf Millais' „Sir Isumbras“ erlitt, ereiferte sich Holman Hunt so gut wie gar nicht hierüber. Zum besseren Verständnis der Angelegenheit sei folgendes bemerkt:

Das fragliche Blatt stellt anstatt eines stattlichen Rosses mit Ritter, der Kinder über die Furt geleitet, einen Esel dar, auf dem in der Mitte Millais, Rossetti vor ihm und hinter ihm mit einem Bündel von Pinseln, statt der Reiser, Holman Hunt sitzt. Zwei Pfauenfedern und ein Farbentopf mit der Signatur „P. R. B.“ (Pre-Raphaelite Brotherhood) lassen keinen Zweifel darüber, auf wen die Satire gemünzt ist. Die Namen im Hintergrunde lauten: Raphael, Michelangelo und Tizian, verbunden durch ein Spruchband mit den Worten: Ora pro nobis. Ebensosehr wie gegen die drei Mitglieder der Brüderschaft richtet sich auch die Parodie gegen John Ruskin, denn auf dem Blatt findet sich die Inschrift: „J. R. Oxon“ (John Ruskin, Student der Universität Oxford). Anfangs glaubte man, die landschaftliche Szenerie stamme von Millais her und die Haimonskinder auf dem schwarzen Roß sollten Sir Robert Peel, Disraeli und Lord John Russell darstellen. Das Original Millais' hat übrigens eine tragikomische Geschichte, weil ihm die Größenverhältnisse des Pferdes niemals richtig in dem Bilde gelangen, trotz mehrfachen Abänderungen, und obwohl Holman Hunt seinem Freunde in dieser Hinsicht den besten Rat gegeben hatte. In dem Titel des parodierten Bildes „Nightmare“ liegt aus diesen Gründen eine zusammengesetzte Anspielung, die dem Wortlaut nach bedeuten kann: dunkles, schwarzes, nächtliches Gespensterroß, oder zusammengefaßt: schwerer Traum mit Alpdrücken. Die Besitzer der „Leicester-Gallery“ in London, Mr. Brown und Mr. Phillips, erwarben sich das Verdienst im Jahre 1904 durch eine umfangreiche Ausstellung von Sandys' Werken dem halbvergessenen Meister die ihm

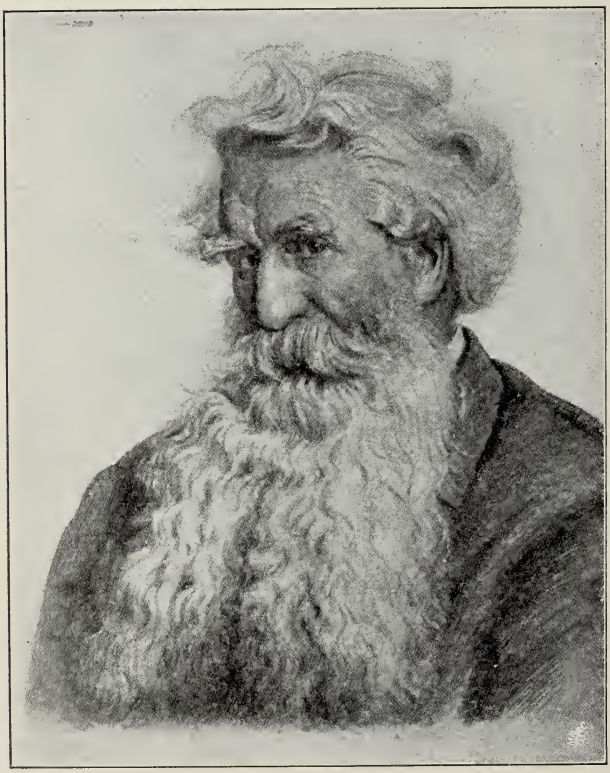

Abb. 68. Mr. Combe. Direktor der Universitäts-Druckerei in Oxford. Pastellbild. In der Universitätsgalerie in Oxford. (Zu Seite 69.)

gebührende Stelle in der englischen Kunstgeschichte wiederzugeben. In betreff seiner Kunstausübung muß er als ein selbständiger, ohne unmittelbare Anlehnung schaffender Maler bezeichnet werden, der deshalb auch nicht im eigentlichen Sinne zu den Präraphaeliten gezählt werden darf, aber dadurch, daß er Holman Hunt, Rossetti, Millais, Burne-Jones, Morris, Madox Brown und dem Dichter Swinburne zeitweise näherstand, gebührt ihm mit Recht auch ein Denkstein in der Einzelbiographie jedes der Präraphaeliten. Technisch sind seine Arbeiten fehlerfrei und am besten gelangen ihm solche, die in Kreide gezeichnet und leicht in Farben getönt wurden. Zu den noch kurz vor seinem Hinscheiden fertiggestellten ausgezeichneten Porträts gehören die des in London wohlbekannten Doktors Howard Stewart und das seiner Tochter. —

Abb. 69. Mrs. Combe. Pastellbild. In der Universitätsgalerie in Oxford. (Zu Seite 69.)

Mit dem Jahre 1860 beginnt eine neue Epoche für den Künstler, da es ihm gelingt, nicht nur sein Gemälde „Christus im Tempel von seinen Eltern aufgefunden" zu vollenden, sondern dasselbe auch unter glänzenden Bedingungen zu verkaufen (Abb. 70). Er ist mit einem Schlage aller finanziellen Schwierigkeiten überhoben und gleichzeitig ein berühmter Meister geworden.

* * *

Das Bild wurde im Jahre 1860 in der Akademie, woselbst es den Ehrenplatz erhielt, unter beispiellosem Andrange des Publikums ausgestellt. Um es zu schützen, mußte eine Barriere vor demselben errichtet werden; die Königin ließ es sich privatim zur Besichtigung kommen, und als diese Tatsache in der Akademie während der betreffenden Tage durch Anschlag bekannt gemacht wurde, gestaltete sich der Andrang nachher in einer noch nie dagewesenen Weise. Hauptsächlich durch die Vermittelung seines Freundes Wilkie Collins und durch die von Dickens (Boz) gelang die Veräußerung des Werkes an den Händler Gambart für die nach damaligen Begriffen ungeheuere Summe von 5500 Guinen gleich 115 500 Mark, ein Preis, der bisher noch niemals von einem modernen englischen Künstler erzielt worden war. Allerdings kam das Geschäft nur dadurch zustande, daß Holman Hunt in eine Ratenabzahlung gewilligt hatte. Des Künstlers einstiger Freund und Genosse G. Stephens verfaßte eine kleine Schrift über den „Präraphaelismus", die in dem betreffenden Saale der Akademie verkauft wurde und dazu beitrug, den Erfolg nach allen Richtungen, so auch namentlich für den Bildhändler Gambart zu erhöhen, der sofort durch W. M. Lizars und Greatbach das Werk vermittelst Stich in Schwarz und Weiß übertragen ließ.

Als der Künstler seinem Gönner, Mr. Combe, die ihm geliehenen 300 Guineen zurückzahlen wollte, antwortete ihm dieser in hochherzigster Weise: „Geben Sie das Geld Ihrem Freund Woolner, damit er sich über die Ebbezeit hinweghilft!"

Der englische Titel des hier einer eingehenden Betrachtung unterzogenen Bildes lautet meistens: „The finding of Christ in the Temple", aber es wird auch öfters „The finding of the Saviour in the Temple" genannt. Wie wir wissen, hatte der Künstler seit dem Jahre 1854 an dem Gemälde gearbeitet und sowohl in peinlichster wie in zeitraubendster Weise alle nur denkbaren Details zur treuen Wiedergabe des Inhalts studiert. Bezeichnend genug für ihn, erhielt ich auf meinen Wunsch folgendes eigenhändig von ihm geschriebenes, ursprünglich von Sir William Gull geführtes, aber von ersterem adoptiertes Motto: „For work to be of enduring value time must be put into it", zu deutsch: „Für ein Werk, das dauernden Wert besitzen soll, gehört Zeit!"

Der Text der Schrift Lukas II, 41—49, endend mit den Worten: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist?" bildet die Unterlage für das Werk, in das der Künstler seine ganze Seele, Herz und Verstand versenkt hat. Die Szene stellt eine Art von offener Loggia dar, zu der vom Tempelhof Stufen führen, im Hintergrund vergoldetes Gitterwerk. Außerhalb auf der ersten Stufe sitzt ein lahmer Bettler, während unterhalb im Hof die Arbeiter an der Herstellung des von Herodes begonnenen, aber noch nicht vollendeten Tempels beschäftigt sind, und in sinniger Allegorie läßt der Maler unsern Blick auf einen verworfenen „Eckstein" fallen. Um das reich ornamentierte Rundfenster auf der rechten Seite zieht sich in Latein und Hebräisch der Spruch: „Siehe da, der Herr, den ihr suchet, wird unerwartet in seinem Tempel erscheinen." Links im Hintergrunde zündet ein Mann die Lampen an, und mehr in der Mitte werden durch einen Jüngling vermittelst eines langen, seidenen Tuches Tauben verjagt. Weiter rechts hinten gewahren wir einen Tierverkäufer und eine Familie, die für ihren Erstgeborenen die vorgeschriebenen Opfer darbringen will.

Auf dem halbrunden Diwan sitzen in reicher orientalischer Tracht sieben Rabbis. Der erste links, sehr alt und blind — ein Symbol für das absterbende und in reinem Formalismus befangene Gesetz — scheint offenbar erstaunt und erschreckt über eine Antwort des Jesusknaben. Mit zitternder Hand drückt er eine mächtige, von polierten Stäben eingefaßte Gesetzesrolle an die Brust; zu seinen Füßen kniet ein Knabe, lästige Fliegen mit einem Wedel vertreibend. Hinter dem greisen Rabbi stehen drei Levitenjünglinge vom Chor, ihre Musikinstrumente in der Hand haltend, und vor diesen ein die Umhüllung der Gesetzesrolle ehrfurchtsvoll küssender Knabe. Der nächste, ebenfalls hochbetagte Schriftgelehrte ist gleichsam zu einer intimeren Gruppe mit jenem dadurch verbunden, daß er dessen Hand ergriffen und beide der von der Stirn losgelöste Gebetsriemen umschlingt. Der dann folgende Rabbi ist ein auffallend schöner Mann, in der Blüte der Jugend, das aufgerollte Gesetz auf den Knien und seinen Blick in ernsten Gedanken auf Christus gerichtet. Der Nachbar des vorigen, zu dem ein Schriftgelehrter von der hinteren Bank sich herabneigt, um ihm etwas ins Ohr zu flüstern, hält, in aufmerksamste Erwartung und Spannung versetzt, einen Griffel in der Hand, um Aufzeichnungen zu machen. Um seinen Kopf, der geistige Spekulation verrät, ist noch der Gebetsriemen gewunden, und bildet er nicht nur als vierter in der Reihe die wirkliche Mitte, sondern vielleicht auch in den Anschauungen vertritt er einen mittleren Standpunkt. Während zur Rechten von ihm die unbeugsamen, strengen Pharisäer sitzen, kann man in dem eine Schale Wein in der Hand haltenden Schriftgelehrten zur Linken möglicherweise einen Saduzäer mit leichterer Lebensauffassung und weniger strenger Gesetzesauslegung erkennen.

Sowohl die ungezwungene Gruppierung dieser charakteristischen Typen, ihre natürliche Haltung, als auch der eigenartige Ausdruck jeder Einzelfigur, in ihrem Fühlen und Denken alle Schattierungen der Stimmung durchlaufend und erkennen lassend, vom tiefsten, abwehrenden Ernst, wohlwollender Gleichgültigkeit bis zum Lächeln und Zustimmung, ist ebenso meisterhaft und maßvoll entworfen, wie prachtvoll in den Farben ausgeführt. Die Stufenleiter menschlicher Empfindung wird veranschaulicht und zieht

Abb. 70. Die Auffindung Christi im Tempel.
Mit Genehmigung der Städtischen Kunstgalerie in Birmingham, in deren Besitz sich das Originalbild befindet. (Zu Seite 49, 55 u. 71.)

sich gleichsam wie eine Kette, von Glied zu Glied, von dem starren Pharisäer links im Bilde, und zwar durch fast unmerkliche Übergänge hinüber zu dem, Christus zunächst sitzenden und obwohl verwunderten, aber doch freudig zustimmenden Schriftgelehrten — gleichfalls eine innig empfundene, symbolische Anspielung.

Gerade als die Mutter des Jesusknaben mit Joseph die Halle betreten, wird er seine Eltern gewahr und geht ihnen entgegen. Mit einem Blick unaussprechlichster Liebe zieht ihn Maria zu sich, aber seine Gedanken weilen nicht bei ihr. Fast mechanisch hat er mit der linken Hand ihren Arm ergriffen, während er mit der rechten die Schnalle an seinem Gürtel fester zieht und zu sagen scheint: „Warum suchet ihr mich, wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist?“ Hinter der Jungfrau steht Joseph, über die Schulter seinen Sack mit Werkzeug gehängt.

Die Kleidung des Jesusknaben ist genau die, wie sie von den Bauern getragen wird, mit alleiniger Ausnahme der unteren Franse am Rock. Sein Haar zeigt die in der Familie Davids der Tradition nach eigene rot-goldene Farbe, und wählte Holman Hunt als Modell für ihn einen Knaben niederer Herkunft von der jüdischen Schule in Red Lion Square in London aus. Mr. und Mrs. F. D. Mocatta waren dem Künstler besonders behilflich, auch bei ihren Glaubensgenossen in England, alle Schwierigkeiten hinsichtlich des Modellstehens zu überwinden. Mr. Mocatta, der übrigens die bedeutendste jüdische Bibliothek besaß, die es vielleicht überhaupt gibt, vermachte diese der hiesigen Universität. In der Maria sollen die Züge von Mrs. Mocatta zu finden sein. Dem Jesusknaben gab der Künstler den Ausdruck voll von edelsten und erhabensten, zum Himmel gerichteten Gedanken, verbunden mit Demut und dem Wunsch, seinen Eltern untertan zu sein.

Was die Technik des Bildes anbetrifft, so gehört es zu den besten Leistungen Holman Hunts. Die Farben besitzen Tiefe und außerordentliche Leuchtkraft; goldenes Sonnenlicht, reflektierte Strahlen, schimmernder Marmor, glänzende Metalle, prachtvolle Gewänder und Stoffe, wie Edelsteine funkelnde Farbenlichter vereinigen sich zu vollendeter

Abb. 71. Helston Landschaft in Cornwall. (Zu Seite 76.)

Abb. 72. Dolce far Niente. In der Sammlung von Mr. T. Brocklebank. (Zu Seite 76.)

Harmonie. Trotzdem das Gemälde viele Details aufweist, so erscheint es doch keineswegs überladen oder unruhig in der Komposition; obgleich es eine Fülle von Gedanken in sich birgt, so wird uns doch der Eindruck zuteil, als ob der Vorgang sich in allereinfachster und natürlichster Weise vollzieht. Das Werk ist Eigentum der Stadt Birmingham, in deren Kunstgalerie es sich befindet. —

Wenngleich die Herstellung des Tempelbildes den Meister vornehmlich in Anspruch genommen hatte, so entstanden zwischendurch eine ganze Reihe gelungener kleinerer Arbeiten und stellte der Künstler im Jahre 1859 in der „French Gallery" das anziehende Bild „The schoolgirls Hymn" aus. Im Jahre 1860 erhielt Holman Hunt eine Einladung zu Gladstone, dem nachmaligen „old grand man", wie ihn viele Engländer noch heute mit Vorliebe nennen. Der Zauber, der von seiner bedeutenden Persönlichkeit ausging, verfehlte auch auf den Gast die Wirkung nicht. In einer Kontroverse des Premierministers mit dem Maler über altenglische, Sèvres- und Meißner Porzellane im Vergleich zu keramischen, nur zum Gebrauch hergestellten Erzeugnissen des Orients, präzisierte letzterer seine Ansicht dahin, daß er der betreffenden orientalischen Gattung den Vorzug gebe, weil derartige Objekte allein eine rein dekorative Malerei beanspruchen könnten. Es würde zu weit führen an dieser Stelle, den mit ebensoviel Geschick wie Scharfsinn vertretenen Standpunkt Holman Hunts näher darlegen zu wollen.

Im Herbst des Jahres 1860 unternahm der Künstler gemeinschaftlich mit Tennyson, Palgrave, Woolner und Val Prinsep eine Fußtour durch Cornwall und Devonshire. Es entstanden hier die Landschaften „Helston“ (Abb. 71) und „Asparagus Island“, zu deutsch „Spargelinsel“. Er beginnt alsdann ein Bild, das er „Dolce far Niente“ (Abb. 72) nennt und das teils ein Porträt, teils eine aus zwei Modellen zusammengesetzte Komposition darstellt. Zu den neuen Freunden von Holman Hunt aus dieser Periode gehören Mr. und Mrs. Tom Hughes, ebenso wie der von ihm mit Recht außerordentlich hoch geschätzte Maler Henry Holiday, dessen Glasmalereien zu den besten ihrer Art gehören. Eins seiner vorzüglichsten und durch Reproduktion sehr bekannt gewordenen Gemälde betitelt sich „Die Begrüßung Dantes mit Beatrice in Florenz“. Mrs. Holiday stand insofern zu William Morris in naher Beziehung, als sie seine rechte Hand war für alle in das Fach der Kunststickerei einschlagenden, und von der Firma Morris & Co. zu liefernden bezüglichen Arbeiten. Meistens hatte Morris die Zeichnungen hierfür entworfen, mitunter geschah dies aber von Mrs. Holiday selbständig.

Abb. 73. Abendglühen. In der Sammlung von Mr. Thos. Clarke. (Zu Seite 76.)

Als erwähnenswertes Ereignis des Jahres 1861 muß noch bemerkt werden, daß das Tempelbild durch Feuer, wenn auch zum Glück nur leicht beschädigt wurde, und infolgedessen der Restaurierung keine zu erheblichen Schwierigkeiten entgegenstanden. Einer gerade anwesenden Dame, Lady Trevelyan, die ohne Besinnen ihren kostbaren indischen Schal opferte, um die am Bilde emporzüngelnden Flammen zu ersticken, ist wohl die Erhaltung dieses Meisterwerkes hauptsächlich mit zu verdanken.

Ferner vollendete der Künstler die von großer Kenntnis der ägyptischen Volkstypen zeugende Einzelfigur, benannt „Afterglow“ (Abb. 73). Diese ist jedoch nicht nur für ihre Person eine Repräsentantin der einheimischen Rasse des Pharaonenreiches, sondern

die in dem Gemälde erkennbare Stimmung, Landesgewohnheiten, die Lichteffekte, die Atmosphäre und Szenerie, kollektiv in dem „Abendglühen" oder „Nachglühen" vereinigt, bieten eben mehr als der einfache Titel besagt. Er sieht die Szene, die er darstellen will, wie ein Ganzes an und nicht in losgelösten Teilen eines Ganzen. Überall da, wo der Maler Licht gesehen, hat er es auch hingesetzt. Gar so neu ist also eigentlich die „Plein-air"-Schule nicht, zum mindesten aber sind die Präraphaeliten ihre zielbewußten Vorläufer. Wo immer wir die Spuren Holman Hunts auffinden, sehen wir ihn in freier Natur seine Skizzen beginnend, unermüdlich die Effekte des Sonnenlichts,

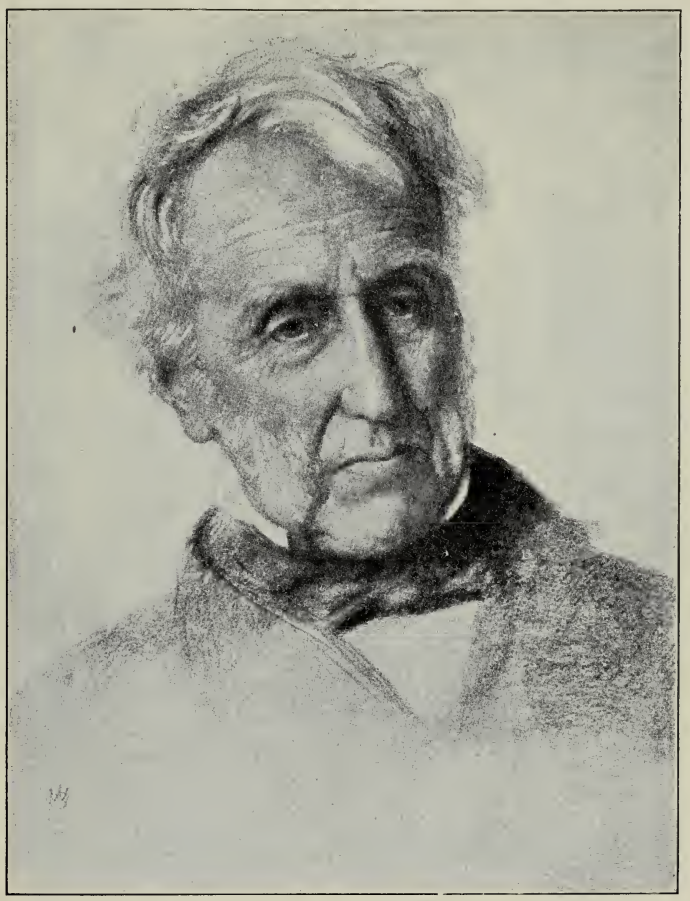

Abb. 74. The Rt. Hon. Stephen Lushington, Richter und einer der bedeutendsten englischen Rechtsgelehrten aller Zeiten. Vorbereitende Studie zu einem Ölbild. (Zu Seite 78.)

alle seine Nuancen, feinen Halbtöne und die Rückwirkungen der Reflexe studierend. In der neuen englischen Malerei ist er der erste bedeutende Meister, der das Atelier mit dem freien Felde und die falsch verstandene Tradition mit der Natur vertauscht.

Während Hunt und Millais mit allen Kräften danach strebten, Originalität durch die gewissenhafteste Naturbeobachtung zu erreichen, die stets die unerschöpflichste Fundgrube von neuen Eindrücken darbietet, zerbrach sich Rossetti den Kopf nach neuen Ideen. Er überanstrengte seine Einbildungskraft, um seinen Traumbildern Gestalt zu verleihen. Alle bisher schon erschaffenen Formen, alle Reproduktionen der Meisterwerke durchwühlt er, um sich zu vergewissern, daß seine Ideen noch von keinem anderen Künstler vorher benutzt worden waren. So zeichnete Rossetti seine Figuren sehr wenig nach der Natur

und viel nach der Phantasie. Die kräftigen, doch leichten, verschiedenartigsten und neuen, von Hunt und Millais aus dem Studium der Landschaft gewonnenen Farbentöne, die sie in der klaren Luft gesehen und beobachten gelernt hatten, verwerteten sie in all ihren betreffenden Arbeiten. Rossetti war mehr bestrebt, ein gleiches Ziel durch kühne Versuche im Atelier, durch unerwartete Nebeneinanderstellung der Farben, kurzum, wenn auch in idealer Richtung, so doch mehr theoretisch zu erreichen. —

Für das Jahr 1861 bleibt endlich noch ein vorzüglich gut gelungenes und ausdrucksvolles Porträt des Richters Stephen Lushington zu registrieren (Abb. 74), ein würdiger Mann, der sich trotz seines zweiundachtzigsten Lebensjahres vollständigster geistiger Frische erfreute, und der als einer der bedeutendsten englischen Rechtsgelehrten gilt. Während des amerikanischen Bürgerkrieges stand er, ebenso wie Holman Hunt, mit seinen Sympathien auf seiten der Nordstaaten, ein damals sehr vereinzelter Fall der Parteistellung in England. Sogar ein nicht geringer Teil der Geistlichkeit bekundete in irrtümlicher Auslegung mehrerer Stellen des Alten Testaments sein Interesse für Aufrechterhaltung der Sklaverei in den Südstaaten. Gibt es denn überhaupt größere, im Geiste des Neuen Testaments und durch die Lehren Christi bewirkte Sozialreformen als die Aufhebung der Sklaverei, die Ehre der Arbeit und die Gleichstellung der Frau!

Während des amerikanischen Bürgerkrieges (1861—65) geriet auch in England die Stimmung in ein einigermaßen kriegerisches Fahrwasser, und mag es diesem Umstande wohl mit zuzuschreiben sein, daß sich um diese Zeit und eventuell schon kurz vor Ausbruch des Krieges „Freiwilligen-Korps“ bildeten. Einer ähnlichen, jedoch nur aus Künstlern zusammengesetzten Formation, errichtet unter dem Namen „The Artists' Volunteer Corps“, traten unter anderem folgende bedeutende Persönlichkeiten als aktive Mitglieder bei: Leighton, Sir William Richmond, Millais, Holman Hunt, William Morris, Rossetti, Swinburne und Burne-Jones. Leighton kommandierte das Korps, Sir William Richmond war der Ehrensekretär desselben und Ruskin wurde honoris causa zum Mitglied erwählt. Holman Hunt teilte mir mit, daß er 1861 oder 1862 in den obigen Verband eintrat; ich glaube annehmen zu dürfen, jene Jahreszahl ist die richtigere. Die erste große Revue fand auf dem London nahe gelegenen Felde von Wimbledon statt, woselbst sich auch Watts befand. Die bezügliche Vereinigung trug dazu bei, unter mehreren der genannten Künstler eine für das gesamte Leben dauernde Freundschaft zu entwickeln.

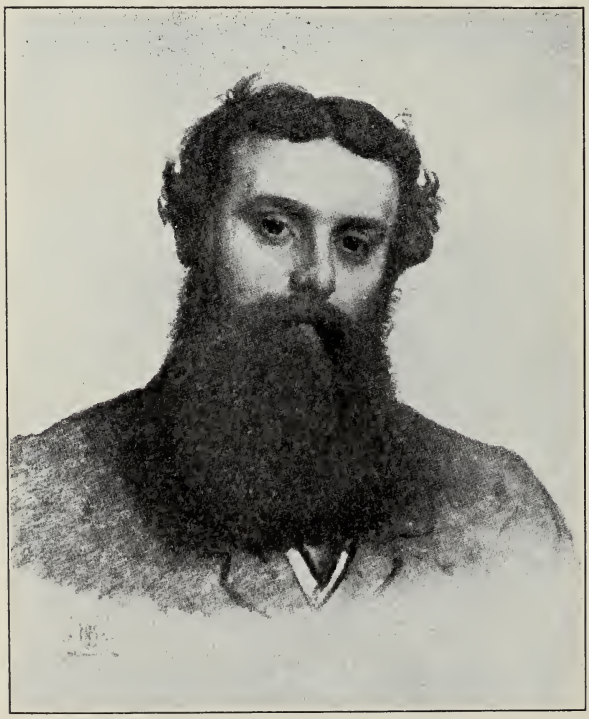

Abb. 75. Der Maler Robert Martineau.
(Zu Seite 78.)

Die große internationale Kunstausstellung des Jahres 1862 wurde von dem Meister und mehreren seiner Freunde, so namentlich von Millais, Woolner und dem ihm als Schüler und Freund gleich nahestehenden Robert Martineau beschickt. Ein Porträt des letzteren (Abb. 75) hatte Holman Hunt bereits 1860 angefertigt. Das von Martineau ausgestellte und jetzt in der „Tate

Abb. 76. Das geliehene Kleinod. Holzschnitt. (Zu Seite 80.)

Gallery" befindliche Werk „The last Day in the old Home" („Der letzte Tag im alten Heim") deutet uns die Auflösung der früheren behaglichen Häuslichkeit durch Auktion des Mobiliars und Verlassenmüssen der alten Wohnung an. Spielen, Wetten, Verschwendung, Leichtsinn und die Liebe zum materiellen Genuß werden in dem Bilde gegeißelt. Das Gemälde zeigt leider Sprünge und Risse, ein Umstand, den Holman Hunt der nicht zu unterdrückenden Angewohnheit seines Schülers zuschreibt, neue Farben auf die alten zu setzen, bevor diese trocken waren. Das letzte Werk Martineaus, der am 13. Februar 1869 starb, stellt eine Szene in einer mittelalterlichen, englischen Stadt im dreizehnten Jahrhundert dar, in welcher ein armer, alter, jüdischer Hausierer von einer wütenden Menge verfolgt, schließlich aber von einer „wahrhaft christlichen" Familie gerettet wird. Der Titel des Bildes „Christen und Christen" bedarf nach dem Gesagten keiner weiteren Erklärung.

Die Firma „Morris" bot dem ihm bisher fernerstehenden Publikum zum ersten Male auf der großen Ausstellung von 1862 die Gelegenheit, ihre kunstgewerblichen Produkte öffentlich zu besichtigen. Holman Hunt spricht sich in der Hauptsache sehr lobend und anerkennend über die Bestrebungen von William Morris aus, und läßt ihm hinsichtlich des Erreichten auf künstlerischem Gebiete volle Gerechtigkeit widerfahren.

Abb. 77. Das Gleichnis von der köstlichen Perle. Zeichnung von Millais. (Zu Seite 80.)

Ebenso hat er niemals an der inneren Aufrichtigkeit, Selbstlosigkeit und den edlen Motiven von Morris gezweifelt, er müßte aber eben nicht Holman Hunt sein, wenn er mit dessen sozialdemokratischen Tendenzen sich einverstanden erklären sollte. Gegen das Ende seiner Laufbahn hat ja Morris selbst die von ihm verkündeten Lehren einer Revision unterzogen! —

Im Jahre 1862 erschien ein „English Sacred Poetry" (Wilmott) benanntes Buch, welches als Titelillustration den von Gebrüder Dalziel, nach dem Entwurf Holman Hunts hergestellten Holzschnitt „The lent Jewell" (Abb. 76) wiedergibt. „Das geliehene Juwel" oder „Kleinod" ist ein vom Dekan Trench verfaßtes, hochpathetisches Gedicht, in welchem alle von Gott uns zugewandte Gabe nur als geliehenes Gut betrachtet und jederzeit ohne Grollen nach seinem Willen zurückerstattet werden muß.

Auf dem Bilde erblickt man einen Rabbi, der seine, den Tod der einzigen Tochter als unersetzlichen Verlust empfindenden Gattin und auch sich selbst dadurch aufzurichten sucht, daß er ihr das betreffende Gleichnis erzählt.

Die nachfolgende Stelle des Gedichts wurde der Illustration hinzugefügt:

„What question can be here? Your own true heart
Must needs advise you of the only part.
That may be claimed again which was but lent,
And should be yielded with no discontent;
Nor surely can we find herein a wrong,
That it was left us to enjoy so long."

Millais hat im Jahre 1864 „The Parables of our Lord" durch zwölf von den Brüdern Dalziel in Holzschnitt übertragene Zeichnungen illustriert. Das hier nach einer im Britisch Museum befindlichen Zeichnung reproduzierte und das Gleichnis von der köstlichen Perle (Abb. 77) darstellende Blatt läßt jedenfalls Holman Hunts Einfluß erkennen. Ob nun Millais bewußt oder unbewußt in dieser Illustration den Stil seines Freundes nachgeahmt hat, dürfte nach so langer Zeit wohl kaum mehr zu entscheiden sein; daß es indessen tatsächlich geschehen, darüber kann beim Vergleich der beiden Illustrationen kein Zweifel übrig bleiben. Ebenso ist die Gewißheit vorhanden, daß Millais des Meisters Blatt bekannt geworden war. Jener stand mit den Brüdern Dalziel in unausgesetztem schriftlichen Verkehr, ein Briefwechsel, der von der einen Seite meistens Mahnungen und Bitten an Millais enthielt, die versprochenen Illustrationen zu liefern, von der anderen Seite als Antwort Entschuldigungen wegen Überbürdung mit Arbeiten anführt.

Zu derselben Epoche vollendete Holman Hunt unter Vornahme einiger Änderungen die Mrs. Holt gehörige Originalskizze zu dem Tempelbild in der Art, daß sie nunmehr als eine durchgeführte kleinere Version des Gemäldes zu betrachten ist.

Für 1863 muß als Hauptwerk „London Bridge“ (Abb. 78) angesehen werden, ein Sujet, welches diese Brücke bei Gelegenheit der Hochzeitsfeier des Prinzen von Wales

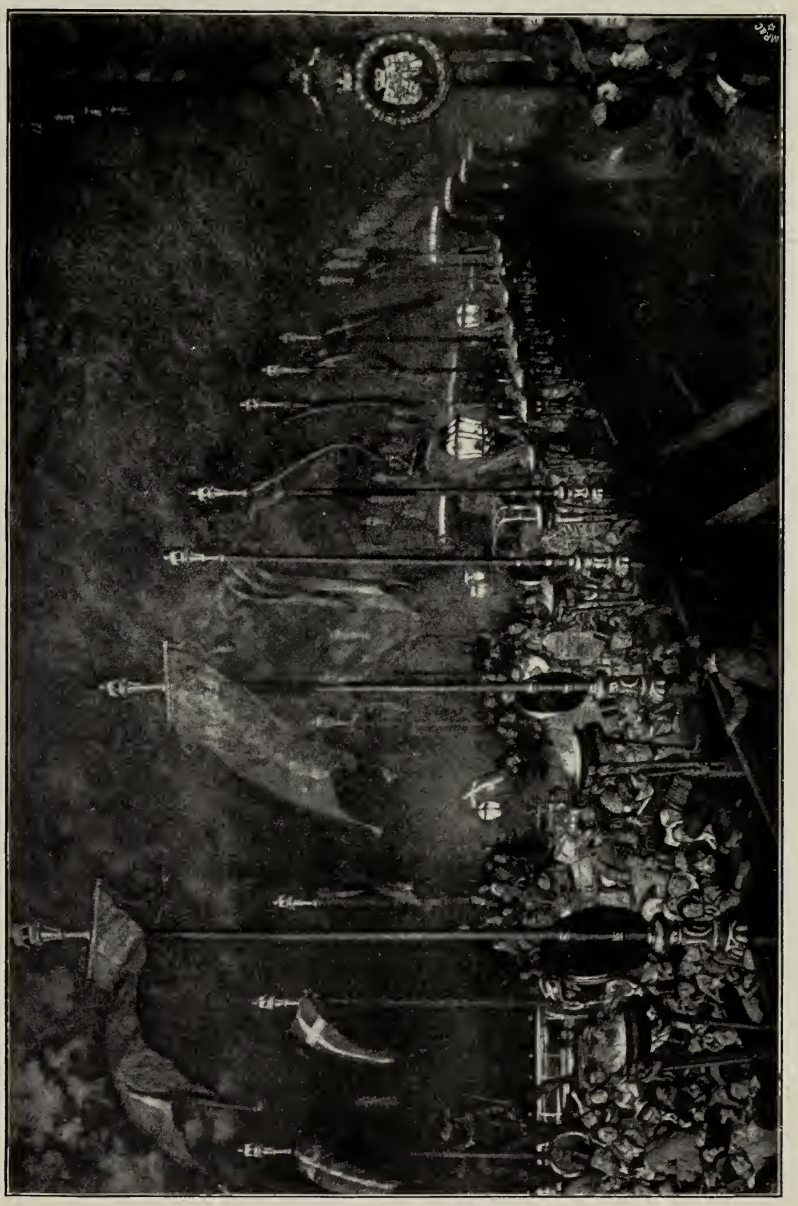

Abb. 78. „London Bridge“ bei bengalischer Beleuchtung zur Hochzeitsfeier des Prinzen von Wales (König Eduard VII.). In der Universitätsgalerie in Oxford. (Zu Seite 81.)

(jetzigen König Eduard VII.) am 10. März darstellt. Reiche Dekoration, bunte Wimpel bengalische Beleuchtung und Illumination gaben dem Künstler Gelegenheit, ein Nachtstück mit Beleuchtungsszenen zu liefern, wie es selbst von einem Spezialisten dieses Genres nicht übertroffen werden kann. Allein der innere Gehalt der Arbeit stellt sich nach einiger Orientierung noch über Erwarten wertvoller, als man bei oberflächlicher

Abb. 79. Der Herzenskönig. In der Sammlung des Grafen von Carnavon. (Zu Seite 84.)

Betrachtung annehmen möchte. Sieht man nämlich genau hin oder gar durch die Lupe, so löst sich der Menschenknäuel auf der Brücke in Hunderte von Einzelfiguren auf, deren Köpfe mit miniaturartiger Sorgfalt durchgeführt wurden. Es sind aber nicht etwa willkürlich hingezeichnete Gestalten, sondern unmittelbar der Wirklichkeit und dem Leben entnommene Personen. So z. B. ist Hunts Freund und Gönner, Combe, links im Vordergrunde durch seinen langen Bart erkennbar, mit solcher Porträtähnlichkeit wiedergegeben, daß der Prinz von Wales bei Besichtigung des Gemäldes den letzteren als einen seiner Bekannten sofort herausfand. Holman Hunt sagt in betreff des Bildes, daß er die in ihm rege werdenden Anwandlungen: hier im volkstümlichen Sinne Hogarths zu schaffen, nicht unterdrücken konnte. Der Maler gibt endlich der Gesamtdarstellung, die das Hochzeitsfest mit verherrlichen soll, eine schöne Nuance insofern, als er dieselbe unter dem Zeichen des Kreuzes geschehen läßt. Nämlich links, auf der Mitte der Brücke, weithin sichtbar, erhebt sich zu Ehren der Prinzessin von Wales, in strahlendem weißen Lichte das Kreuz des Elefanten- und Danebrog-Ordens. Sowohl dies Werk als auch

„After glow“ (Abb. 73) wurde in London ausgestellt. Durch das Vermächtnis von Mr. Combe kam ersteres dann in die „Taylor Buildings-Gallery“ nach Oxford. Wenn man bedenkt, daß Martineau, ein Schüler Holman Hunts, in der modernen britischen Nationalgalerie vertreten ist und das Institut nicht ein einziges Werk des Meisters besitzt, so bleibt kein anderer Schluß als der übrig: hier liegt eine zurzeit noch ungelöste Schuld der Nation vor!

Für eine kurze Spanne Zeit war der im Jahre 1864 zu einem flüchtigen Besuch nach England gekommene Garibaldi der Held des Augenblicks in London. Hunt lernte ihn bei der Herzogin von Argyll kennen, und als er sich eben anschickte, sein Porträt herzustellen, wurde jener jedoch durch politische Gründe bewogen, seinen Aufenthalt kurz abzubrechen, um so schnell wie möglich wieder nach Italien zurückzueilen.

Die Mißstände in der königlichen Akademie erregten zu dieser Epoche bei der außerhalb derselben stehenden Künstlerschaft einen so weit verbreiteten Ausdruck und hohen Grad des Unwillens, daß, um gute Miene zum bösen Spiel zu machen, das Institut sich der Einsetzung einer Kommission zur Verbesserung der Statuten nicht widersetzte. Von mehreren angesehenen Künstlern, so unter anderem auch von Watts und Holman Hunt, wurden ausführliche Berichte und Vorschläge eingefordert.

In England hat es seit Joshua Reynolds' Zeiten mindestens schon immer zwei Wahrheiten gegeben, so weit es die Kunst anbetrifft: die der Akademiker mit ihrem Anhange und diejenige, welche die außerhalb derselben Stehenden vertraten. Erwägt man, daß in der Regel das kommende Jahrhundert über das vergangene die Achseln zuckt, daß aber innerhalb eines Menschenalters schon oft ein lebender Künstler entweder vollständig verkannt oder über alle Maßen geschätzt wird, so muß sich doch jedem unbefangen Urteilenden immer mehr die Überzeugung aufdrängen: Für die Kunst gibt es keine absolut feststehende, sondern nur bewegliche Gesetze, welche das beharrlichere Element in der Bewegung bilden, und die wir uns selbst schaffen. Es entstehen daher nur subjektive, d. h. „ein“ oder mehrere Gesetze, die von überlegeneren und dominierenden Geistern aufgestellt, als deren Meinung und Willen von einem gewissen Teile der in Betracht kommenden Menschen zeitweise anerkannt werden. Nachdem Holman Hunts sehr maßvolle Verbesserungsvorschläge untersucht worden waren und von keinem Unparteiischen etwas daran ausgesetzt werden konnte — selbstverständlich sollte die diktatorische Gewalt der Akademie eine Einschränkung erfahren — zog sich dieses Institut ähnlich wie Reineke Fuchs aus der Schlinge: die ihm am gefährlichsten

Abb. 80. Mrs. Fanny Holman Hunt. Zeichnung. (Zu Seite 85.)

erscheinenden Künstler wurden bewogen, Mitglieder der Akademie zu werden. Sonst blieb alles beim alten! Unsere Hochachtung für Holman Hunts Charakter vermag sich nur noch zu steigern, wenn wir erfahren, daß er allen bezüglichen Verlockungen siegreich widerstand. Nur wer die außerordentlichen, die Mitgliedschaft gewährenden Vorteile kennt, vermag den Entschluß Holman Hunts voll zu würdigen. So will ich z. B. erwähnen, daß die Werke der Akademiker, ohne Prüfung ihrer Güte, für die Ausstellung aufgenommen werden müssen.

Endlich fällt in diese Periode das dem Grafen von Carnavon gehörige „King of Hearts" betitelte, mit dem Monogramm nebst der Jahreszahl 1862 bezeichnete und einen Knaben im Kostüm Heinrichs VIII. darstellende Gemälde, zu welchem ein Neffe des Meisters, der spätere Dr. Wilson, das Modell abgab. Der kleine Coeur-König, der den betreffenden Anzug auf einem Kinderball trug, spielt ein beliebtes englisches Kugelspiel, und hat als Marke seines Standortes ein herzförmiges Panier aufgepflanzt (Abb. 79). Den Hintergrund des Gemäldes bildet der Garten von Oackham Park.

Die Beziehungen Holman Hunts hatten sich zu Rossetti während dieser Zeit nicht nur erheblich gelockert, sondern wir erhalten sogar durch einen bestimmten Anlaß Gelegenheit, einen Einblick in das Innere des Erstgenannten zu tun, der uns die vollständige Entfremdung beider erkennen läßt. Hunt machte nämlich die Bekanntschaft des Dichters George Meredith und fühlte sich von ihm so angezogen, daß er einem näheren Umgang mit demselben freudigst entgegensah; als er jedoch von dem geplanten Zusammenwohnen beider hörte, gab er, wenn auch mit Bedauern, die von ihm gefaßte Idee auf. Schließlich aber kam das von Meredith und Rossetti beabsichtigte Vorhaben, eine gemeinschaftliche Wohnung betreffend, nicht zur Ausführung. — Mit Recht erblickt der Künstler

Abb. 81. St. Swithins Fest. Mit Spezialerlaubnis von Mr. Holman Hunt. (Zu Seite 85.)

Abb. 82. Tod von Mrs. Holman Hunt. Zeichnung. (Zu Seite 87.)

in seiner Verheiratung mit Miß Fanny Waugh im Jahre 1865 den Beginn eines bedeutsamen Lebensabschnittes (Abb. 80). —

Obwohl es den Meister mächtig nach dem gelobten Lande hinzog, lag ihm zuvor daran, noch ein Bild zu vollenden, das er begonnen und an dem seine Schwester sich dann versucht hatte, aber nicht recht vorwärts damit kam. Dies jetzt im Besitz der „Taylor Buildings-Gallery" in Oxford befindliche Bild „The Festival of St. Swithin" („Das Fest von St. Swithin", Abb. 81), zeigt uns Holman Hunts Talent von einer ganz neuen Seite: er malt Tauben und einen Taubenschlag inmitten einer ländlichen Szenerie, auf die in Strömen der vom Winde gepeitschte Regen herabfällt. Zum Verständnis des Sujets muß nachstehendes bemerkt werden: St. Swithin oder auch St. Swithun, wie er vielfach geschrieben wird, war Kaplan und dann Kanzler des im neunten Jahrhundert lebenden angelsächsischen Königs Egbert, und starb 862 als Bischof von Wincheſter. Er stand in dem Rufe außerordentlicher Demut und Güte zu den Armen; seine Milde war sprichwörtlich und die Legende sagt von ihm, daß er, um eine Kirche einzuweihen, niemals vermittelst eines Gefährtes sich dorthin begab, vielmehr bei noch so weitem Wege dies nach dem Vorbilde der Apostel, zu Fuß, tat. Weil er in seiner Bescheidenheit sich nicht würdig genug fühlte, in der Kirche bestattet zu werden, hatte er in seinem Testament den Wunsch ausgesprochen, neben der Kathedrale ruhen zu wollen. Als sich nun im Laufe der Jahre unzählige Wunder an seiner Grabstätte vollzogen und er längst als Heiliger verehrt wurde, verlangte die von seinem letzten Willen keine Kenntnis mehr habende gläubige Menge die Beisetzung von St. Swithin im Gotteshause. Kaum waren jedoch hierzu die Vorbereitungen getroffen, die Prozession sollte sich eben in Bewegung setzen, da trat ein so fürchterlicher und anhaltender Regen ein, daß man den Willen des Heiligen: von der feierlichen Überführung nach dem Dome abzustehen, mit Gewißheit zu erkennen glaubte. Nach vierzig Tagen regnerischen Wetters klärte sich endlich der Himmel auf, der Regenbogen wölbte sich am Horizont und der Bischof legte das Zeichen der Erneuerung des Alten Bundes dahin aus, daß es nun der Demut für St. Swithin genug sei und Gott ihn, da er sich selbst erniedrigt, auch erhöhen wolle! Seit jener Zeit ist St. Swithin der Wetterheilige in England, und wenn es am fünfzehnten Juli, seinem Festtage regnet, so bleibt es vierzig Tage dabei. Dem Andenken des Heiligen sind etwa vierzig Kirchen geweiht. Wie man ersieht spielt die biblische Zahl „vierzig" hier eine bedeutsame Rolle. —

Gerade als Holman Hunt im Verein mit seiner Gattin im Begriff stand, die zweite Reise nach dem Orient anzutreten, traf ihn ein Unglücksfall, welcher uns wieder einmal recht deutlich die Schwankungen vor Augen führt, denen das Geschick des Menschen unterworfen ist: seine Bank fallierte und er verlor einen beträchtlichen Teil des so mühsam erworbenen Geldes. Aber auch dieser schwere Schlag vermochte weder sein Vertrauen an eine alles schließlich zum besten lenkende gütige Vorsehung, noch die

Zuversicht in sich selbst zu erschüttern. Nach Ordnung seiner Angelegenheiten fährt er im August 1866 zuerst nach Marseille, um sich von dort weiter nach Palästina einzuschiffen. Doch der Mensch denkt und Gott lenkt! Wie anders sollte sich alles gestalten,

Abb. 83. Isabella und der Basilikumtopf. In der Sammlung von Mrs. Hall. (Zu Seite 87.)

als er es geplant hatte. Kaum in Marseille angelangt, hört er, daß infolge der herrschenden Cholera alle für ihn als Landungsplatz in Betracht kommenden Hafenstädte gegen die von jenem Ort abgehenden Schiffe die Quarantäne verhängt haben. Holman Hunt beschloß daher, zunächst in Florenz den weiteren Verlauf der Ereignisse abzuwarten

und mietete daselbst ein Atelier, in welchem er das Bild „Isabella and the Pot of Basil“ („Isabella und der Basilikumtopf“) beginnt. Hier aber ereilte ihn ein neues und schweres Unglück: seine Gattin stirbt (Abb. 82) und mit einem mutterlosen Kinde, seinem Sohn Cyrill, kehrt er im September des nächsten Jahres nach London zurück.

Während des Aufenthaltes in der Heimat vollendete er 1867 „Isabella und der Basilikumtopf“ (Abb. 83) und gelingt es ihm dies an den Bilderhändler Gambart zu verkaufen, der gleichzeitig das Werk durch Blanchard in Schwarz und Weiß durch Stich

Abb. 84. Toskanische Strohflechterin. Im Besitz von Mr. J. Austin. (Zu Seite 89.)

wiedergeben läßt. Dem Sujet zugrunde liegt die fünfte Geschichte des vierten Tages aus Boccaccios „Dekameron“, einen Stoff, den der Dichter John Keats für sein berühmt gewordenes Gedicht „Isabella, oder der Topf Basils“ verwandte, und dem Holman Hunt in der Auffassung des Bildes mehr als dem ersteren folgte. Der Inhalt ist nachstehender: In Messina lebten drei Brüder, junge Kaufleute, die bei dem Tode ihres Vaters in den Besitz eines bedeutenden Vermögens gekommen waren. Diese hatten eine Schwester (im Dekameron heißt sie Lisabetta), die sie, obwohl sie jung, schön, wohlerzogen war, aus was für immer einem Grunde noch nicht verheiratet hatten. In einem ihrer Kaufläden hielten sie einen jungen Pisaner, namens Lorenzo, der von einnehmender Gestalt und gefälligen Sitten war. Isabella und Lorenzo verliebten sich ineinander

und gelangten bald zu vollständigem gegenseitigem Einverständnis. Als Isabellens Brüder dies gewahr wurden, lockten sie Lorenzo in den Wald, und nachdem sie ihn erschlagen hatten, begruben sie ihn unter einem Heidelbeerstrauch. Den Fragen ihrer Schwester weichen sie aus; endlich aber hatte letztere nachts einen Traum, der ihr die Wahrheit enthüllte. Sie findet den Leichnam ihres Geliebten und hätte, wenn es ihr möglich gewesen wäre, gern den ganzen Körper mit sich genommen, um ihn geziemend zu begraben. So trennte sie, so gut sie konnte, den Kopf mit einem Messer vom Rumpfe, legte ihn, in ein sauberes Tuch gehüllt, in einen schönen Blumentopf und pflanzte Basilikum hinein, den sie nicht anders als mit Rosen- und Orangenwasser oder ihren Tränen begoß. Hatte Isabella den Topf lange so angeschaut, so trat sie wieder heran und weinte unausgesetzt über ihn hingebeugt, bis ihre tief herabfallenden Haare und das Basilikum ganz benetzt waren. Dies ist der psychologische Moment, den Holman Hunt sich zur Darstellung wählte. Während er das Ende der Liebestragödie herausgreift, zeigt uns Millais den Beginn desselben in seinem Gemälde „Isabella und Lorenzo“ (Abb. 15). Nachdem die Brüder ihr den Topf fortgenommen haben, fliehen sie; Isabellas Leid und Gram nimmt aber immer mehr und derart zu, daß sie langsam dahinsiecht und schließlich unter Tränen stirbt. Kurz zuvor fragt sie noch die aus dem gelobten Lande gekommenen Pilger, was man mit ihrem heißgeliebten Basilikum gemacht habe. Das war das Ende einer traurigen Liebe, die Veranlassung gab zu dem noch heute vielgesungenen Liede:

„Wer war der arge Bösewicht,
Der meinen Blumenstock genommen?“

Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit hat der Künstler alle Einzelheiten veranschaulicht und hinsichtlich der Farbe und Technik feiert er geradezu einen Triumph. Die Gewalt des Kolorits mit seinen Nuancierungen zeugt davon, in welcher uneingeschränkten Weise der Künstler in diesem Reiche herrscht. Als selbständiges Gemälde für sich allein, ohne Keats' Unterlage gedacht, vermöchte auch der herbste Kritiker nichts an dem Bilde auszusetzen, indessen diese kraftvolle, anscheinend keineswegs durch Schmerz aufgeriebene Figur ist nicht die sterbende Isabella von Keats, sondern sie gleicht mehr einer Heroine. Sie hat soeben das Bett (links im Hintergrunde) verlassen und hält gewissermaßen ihre Morgenandacht an dem zum Altar hergerichteten „Priedieu“, auf dem der ihr über alles teuere Basilikumtopf auch mit äußerlich gekennzeichnetem Totenkopf steht. In ihrem Herzen hatte sie dem Geliebten längst einen Altar errichtet. Von der mit lateinischen Sprüchen am unteren Rande versehenen Passementendecke fällt ein Band mit der Inschrift „Lorenzo“ herab. Keats erwähnt in seinem Gedichte ausdrücklich einer

Abb. 85. Ponte vecchio in Florenz. Im Victoria- und Albert-Museum in London. (Zu Seite 90.)

Abb. 86. Holman Hunt in seinem Atelier. Photographie nach dem Leben.
(Zu Seite 90.)

Stickerei und ebenso den Namen. Das Gemälde ist Eigentum von Mrs. Hall in Newcastle.

Um die Vollendung des Monuments seiner verstorbenen Gattin überwachen zu können, kehrte Holman Hunt zunächst nach Florenz zurück, nahm jedoch wegen seiner angegriffenen Gesundheit eine mehr im Freien gelegenen Wohnung in Fiesole, woselbst das anmutige, ein junges Mädchen als Strohflechterin darstellende Bild „The Tuscan Straw Plaiter“ (Abb. 84) entstand. Es befindet sich jetzt im Besitze von Mr. J. Austin.

Außer gedachtem Werk bildet eine Erinnerung an Florenz noch das im South-Kensington-Museum vorhandene Gemälde „Ponte Vecchio“ (Abb. 85), sowie die beiden 1868 hergestellten Aquarellbilder „Val d'Arno“ (Abb. 123) und „Fiesole“. Ferner fertigte er dort 1868—69 das musikalische Harmonie symbolisierende reizende „Bianca“ genannte Porträt an, zu welchem die, einer ihm bekannten amerikanischen Familie angehörige Tochter als Modell gesessen hatte. Das Bildnis konnte ebenso wie die beiden folgenden namhaft gemachten Arbeiten aus verschiedenen Ursachen nur durch eine Kollektivillustration (Abb. 86) zur Ansicht gebracht werden. In letzterer befindet sich das Porträt Dante Gabriel Rossettis, nach meinem Ermessen das beste überhaupt von ihm vorhandene, und drittens „Das Schiff“, nach Tennysons „In Memoriam“ 1875 entworfen. Dies eine Nachtszene auf dem Meere darstellend, naturgemäß in dunklen Farben gehalten und nur durch die Lichter des Schiffes spärlich erhellt, wenngleich reizvolle Effekte hierdurch erzeugend, bietet leider für die Reproduktion unüberwindliche Schwierigkeiten. Alle drei sind Eigentum des Künstlers, der in seinem Atelier vor den betreffenden Bildern mit der Palette in der Hand sitzt. Die Aufnahme wurde nach dem Leben im Jahre 1906, ebenso wie zirka dreißig andere Vorlagen zur Illustration durch den königlichen Hofphotographen W. E. Gray bewirkt. —

In einem Briefe an seinen Sohn, datiert vom März 1869, hat der Künstler eine Skizze in Federzeichnung „The Sunday Toast“ („Der Sonntagstoast“, Abb. 87) hinzugefügt und sich gleichzeitig dabei selbst mit einem Glase Wein in der Hand abgebildet. Zu seiner aufrichtigen Freude erhielt er während dieser Zeit den Besuch von Mr. und Mrs. Combe in Florenz. Später begab er sich nach Venedig, das er noch nicht kannte, und trifft hier zu seiner großen Überraschung Ruskin auf der Piazza, ein glücklicher Zufall, der zur Aufnahme seiner früheren herzlichen Beziehungen zu letzterem führte. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, welchen ästhetischen Genuß Holman Hunt empfand, als er mit dem Verfasser der „Modern Painters“ gemeinschaftlich die Gemäldesammlungen durchstudierte und die augenblicklichen Eindrücke mit dem verglichen wurden, was Ruskin in früheren Jahren zur Sache geschrieben hatte. Namentlich gaben Tizians „Verkündigung“ und Tintorettos „Kreuzigung“ die Veranlassung zu einem intimeren Gedankenaustausch zwischen beiden. Ganz besonders aber interessierte Ruskin sich in Venedig für Carpaccio, und gewährt hierfür nachstehender Brief an Burne-Jones einen schätzenswerten Anhalt:

Venedig, 13. Mai 1869.

Mein teuerster Freund!

Es gibt hier nichts Besseres wie Carpaccio. Sie haben recht gehabt ... Die Tatsache war die, daß ich ihn nie gehörig betrachtet und in zu vielen Beziehungen mit Gentile Bellini klassifiziert hatte ... Aber dieser Carpaccio ist jetzt eine Welt für mich ...

Ihr Sie liebender J. R.

Schließlich verlangte Ruskin von Holman Hunt eine Erklärung darüber, warum er ihn so lange in London gemieden habe? Letzterer gab, wenngleich in zartester Weise, so doch offen dessen Eheangelegenheiten, nicht minder aber zwei andere Tatsachen als Ursache hierfür an. Erstens, so äußerte Holman Hunt, sei ihre beiderseitige Lebenslage eine durchaus verschiedene. Er sei genötigt gewesen, von Hause aus um sein tägliches Brot zu kämpfen, und könne Ruskin als reicher Mann kaum verstehen, daß jemand wie er, alle verfügbare Zeit für seine Arbeiten zusammenhalten müsse! „Und zweitens,“ so fuhr der Künstler wörtlich weiter fort, „mag ich ja im Irrtum sein, wenn ich den Charakter einiger Sie umgebenden und Ihre Gesellschaft ausmachenden Personen unrichtig schätze, aber diese bildeten in meinen Augen ein so entschiedenes Hindernis für mich, daß, selbst wenn Sie der Erzengel Michael gewesen wären, die betreffenden Satelliten mich fern gehalten hätten!“ Nach einigem Überlegen erwiderte Ruskin: „Sie haben recht, Holman, ich war niemals ein guter Beurteiler von Charakteren und hatte

einige sehr anstößige Leute um mich herum!" Darüber, daß von Holman Hunt unter anderem auch Rossetti gemeint war, kann wohl kaum noch ein Zweifel bestehen! Hinsichtlich des ad 1 genannten Grundes drückt sich Walter Crane, auf die eigenen Verhältnisse bezug nehmend, in seinen Erinnerungen scherzweise wie folgt aus: „Ebensogut wie das Schicksal Leute mit einem silbernen Löffel in dem Mund zur Welt kommen läßt, ebensogut mag es möglich sein, daß ich mit Bleistift und Papier geboren bin, ich meine Schieferstift und Tafel, denn es gab damals nichts anderes!"

Bevor Holman Hunt Abschied von Florenz nahm, betrieb er eifrigst die Vollendung des bereits früher erwähnten Grabmals für seine verstorbene Gattin. Als aber der hiermit Beauftragte unausgesetzt Verzögerungen eintreten ließ, nahm er selbst den Meißel in die Hand! Er wählte dann den Weg über Rom, Neapel und Alexandrien, um 1869 nach vierzehnjähriger Abwesenheit glücklich in Jaffa zu landen.

Auch in den Bildern, die während dieser Epoche entstanden, vermag man leicht die Etappen der Reise des Malers zu verfolgen. Diese sind: „Camaldoli", „Das Innere der Kathedrale von Salerno", „Die äußere Ansicht der Kathedrale von Salerno",

Abb. 87. Der Sonntagstoast. Federzeichnung. (Zu Seite 91.)

„Mondschein. Salerno", und endlich erkennen wir wiederum seine Spur in dem gelobten Lande durch die „Jerusalem 69" bezeichnete Arbeit, betitelt „Christuskopf", eine Studie bildend zu seinem rühmlichst bekannten Gemälde „Shadow of Death" („Der Schatten des Todes", Abb. 88), vollendet im Jahre 1873 in Jerusalem.

* * *

In seinem ebenso geistreich wie glänzend geschriebenen Buche „Die zeitgenössische englische Malerei" (München. F. Bruckmann) sagt Robert de la Sizeranne: „Wenn wir heute, nach Verlauf so vieler Jahre, diesen Umritt betrachten, den die Präraphaeliten unternahmen, als sie auszogen, das gelobte Land der Kunst zu suchen, so scheint es, als ob wir einen der letzten Kreuzzüge sähen. Gemeinschaftlich zogen sie 1848 aus, mit der gleichen Rüstung bekleidet und derselben Fahne folgend. Wieviele sind jetzt am Ziele angekommen? Die einen, wie Deverell, sind unterwegs gestorben, ehe sie die Dächer und Zinnen der heiligen Stadt im Sonnenlichte leuchten sehen konnten. Andere, wie Millais, sind auf irgendeiner Insel Herrscher geworden und haben über den Ehren, mit denen die Ungläubigen sie überhäufen, das Ziel ihres Auszuges vergessen. Wieder andere haben sich, als sie an irgendeinem Kloster an hügeligen Abhängen vorüberkamen,

Abb. 88. Der Schatten des Todes. In der Galerie der Stadt Manchester.
Mit Genehmigung von Messrs. Thos. Agnew & Sons. (Zu Seite 91, 94 u. 132.)

gesagt, daß der Weg lang und beschwerlich, und die Heimkehr sehr ungewiß sei; sie sind dort eingekehrt, mächtig angezogen von dem Klange der Glocken, den Sirenen des Himmels . . . . Einige wenige sind bis zum Jerusalem der Kunst vorgedrungen und haben dort ihre Fahne aufgepflanzt . . . . Doch so wie sie ist, weht sie auf einem der höchsten Punkte des Jahrhunderts, als ein Zeichen der edelsten Bestrebungen, der ungeheuren Anstrengung der modernen Künstler. Und vom Präraphaelismus kann man dasselbe sagen, wie von den Kreuzzügen: Er erreichte vielleicht nicht genau den Zweck,

den er sich vorgenommen hatte, aber dafür verwirklichte er einen dauerhafteren und allgemeineren. Der Präraphaelismus ist zur Verjüngung der alten Welt und zum Ruhme der Christenheit nicht vergeblich gewesen!"

Der einzige, der nicht nur das ideelle, das geistige Jerusalem errang, sondern sich zugleich auf dem örtlichen Boden der heiligen Stadt befand, ohne seinen anfänglichen künstlerischen und persönlichen Grundsätzen untreu zu werden, das war Holman Hunt! Ja, er wuchs und kräftigte sich in ihnen täglich mehr, gestärkt durch seine nie versagende Glaubenskraft. Als Ruskin in Venedig nicht undeutlich zu verstehen gab, daß er mehr und mehr zum Atheismus neige, weil er viel in der Schrift als unhaltbar erkannt habe und sowohl die prophetischen als auch andere Bücher der Bibel von Übertreibungen und Unmöglichkeiten durchtränkt seien, ließ sich der Künstler auch nicht einen Augenblick beirren. Er erwiderte seinem Freunde, daß der ewige Kern der Lehre allein entscheidend und es ohne jeden Belang für ihn sei, ob gelegentlich das orientalische Sprachkolorit mit seinen poetischen, symbolisierenden Redefiguren irrtümliche Auffassungen zulasse. Da wo Holman Hunt den Pinsel ansetzt, um die heilige Geschichte zu veranschaulichen, malt er sie hingebend. Hat er Skrupel und Zweifel, so beichtet er sie im Bilde gleichsam wie eine fromme, gläubig suchende Seele, die aufbauen, aber nicht die alten Fundamente vorher zerstören will.

Man hat den Künstler hin und wieder getadelt, weil er die Begeisterung für die Darstellung seiner christlich-religiösen Sujets sich nur durch die in Palästina gewonnenen Eindrücke habe schaffen können. Christus sei überall und jede, die einfachste Szenerie und Umgebung, ohne Berücksichtigung der Zeit, der Tracht, der historischen und Lokalverhältnisse, genüge, um im Geist und in der Wahrheit die den Heiland umgebende Atmosphäre, mit einem Wort die reale Idealität seiner Lehre wiederzugeben. Diese Kritiker vergessen nur, daß Holman Hunt, seiner Fahne getreu und als reinster Exponent des Präraphaelismus auch in allen Details, in scheinbar nebensächlichen Dingen nach Realität und Wahrheit nicht nur theoretisch strebt, sondern aktiv in der gesamten Natur sucht. Und schließlich muß doch jeder Künstler am besten selbst wissen und fühlen, wodurch er inspiriert wird! Wie die Inspirationen hervorrufenden Ideale und Dinge nicht für jedermann dieselben sind, so ist das meiner Ansicht nach ein Glück für die vielseitige Entwicklung der bildenden Kunst, oder allgemein gesprochen: Je höher zu allen Zeiten — von Phidias, der Renaissance bis auf unsere Epoche — das Ideal und das Objekt, sowie die hierdurch erzeugte Inspiration in Wechselwirkung stand, um so vollkommener wurden die Werke!

Abb. 89. Studie zu einem Feigenbaum.
(Zu Seite 94.)

Wohl niemals vermochte ein Wort Vasaris in geeigneterem Sinne auf einen modernen Maler angewandt werden als auf Holman Hunt, dem die Kunst heilig ist. In seinem Hauptwerk, Band I, Seite 13, sagt Vasari: „Als der allmächtige Gott das Weltall geformt und den Himmel mit glänzenden Lichtern geschmückt hatte, stieg er hernieder auf die Erde den Menschen zu bilden, und sein erschaffender Geist enthüllte das erste Vorbild, nach welchem allmählich

Statuen und Bildwerke geformt, schwierige Stellungen und Umrisse und für die ersten Malereien Weichheit, Übereinstimmung und Abstufungen von Licht und Schatten gefunden worden sind. Das erste Modell, aus welchem das erste Menschenbild sich gestaltete, war demnach aus Erde geformt, denn der göttliche Baumeister der Zeit und des Raumes wollte als vollkommen durch die Unvollkommenheit des Stoffes den Weg bezeichnen, hinwegzunehmen und hinzuzufügen, gleichwie gute Bildhauer und Maler durch Hinzufügen und Wegnehmen ihre mangelhaften Entwürfe zu der Vollendung führen, welche sie ihren Werken geben wollten. Diese Gestalt schmückte Gott mit lebenden Farben, und dieselben Farben sind später von der Malerkunst aus den Schichten der Erde entnommen worden, um alle Dinge nachahmen zu können, welche in ihr Gebiet gehören." So machte die Ansicht jener Zeit, wie sie auch Holman Hunt und unter den Nachfolgern der Präraphaeliten Burne-Jones vertritt, Gott selbst zum Lehrer der Malerei, eine Denkungsweise, die selbstverständlich für ihr gesamtes Schaffen von bestimmendem Einfluß sein mußte.

Obgleich „Der Schatten des Todes" (Abb. 88) erst im Jahre 1874 in London in Messrs. Agnews Galerie ausgestellt wurde, erscheint es doch angezeigt, die vollständige Beschreibung desselben gleich vorweg an dieser Stelle vorzunehmen. Dem Inhalt des Gemäldes liegt der Text in der Schrift St. Markus VI, 3 zugrunde: „Ist er nicht der Zimmermann, Mariä Sohn, und der Bruder Jakobi und Joses und Tadäus und Simonis? Sind nicht auch seine Schwestern allhier bei uns?" Der Künstler wollte Christus in seiner als Mensch angenommenen Gestalt, in seiner demütigen Stellung als einfachen, geringen, aber tätigen dreißigjährigen Arbeiter abbilden, der nichts vor seinesgleichen voraus hat und im Schweiße seines Angesichts sein Brot ißt. Er handhabt die Säge und den Bohrer, um den kärglichen Unterhalt in dem Staub und der erdrückenden Hitze einer kleinen Werkstatt zu gewinnen. Jesus betreibt sein Handwerk nicht etwa aus Spielerei oder müßigen Zeitvertreib, sondern im vollen Ernste eines wirklichen Berufes. Niemals war er bisher in solcher Weise aufgefaßt.

Wohl als Knabe in der Werkstatt seines Vaters, wie dies die alten Meister gelegentlich und auch Millais in dem Gemälde „The Carpenters' shop" getan hat. Gleichwie in der bildenden Kunst, so war auch in der Literatur Holman Hunts Auffassung eine sehr seltene, und außer von Markus wird der in Rede stehende Punkt in so entschiedener Weise bei den alten Schriftstellern nur noch von Justinus, dem Märtyrer, betont. Dieser bemerkt in seiner „Apologie", daß er sich mit alten, den Heiland gekannt habenden Leuten in Nazareth unterhielt und sie ihm davon erzählten, wie Jesus Joche und Pflüge anfertigte.

Abb. 90. Ein kürzlich Konvertierter in seinem Sonntagsanzug. Federzeichnung zur Illustration eines Briefes an seinen Sohn. (Zu Seite 97.)

Auf dem Fensterbrett in der Werkstatt liegen als Embleme zwei Granaten und die Gesetzesrolle, während man durch den einen offenen Fensterbogen die Landschaft von Nazareth sieht, bildet die Wölbung des andern die Aureole für den Heiland. Vor ersterem neigt sich ein Feigenbaum, dessen größere Details in einer besonderen Studie durchgeführt wurden (Abb. 89). Die Rosette für jene beiden bildet „Der Stern von Bethlehem": „Wir haben seinen Stern gesehen!" Hier verbrachte Jesus in stiller Zurückgezogenheit, arm und unbekannt, die ersten dreißig Jahre seines Lebens. Das sämtliche, für den Beruf notwendige und heute noch in dem wenig sich verändernden Orient gebräuchliche Handwerkszeug ist vorhanden: Der Drill-, der Stangen-, der Hohl- und Zwickbohrer, die dort übliche Säge,

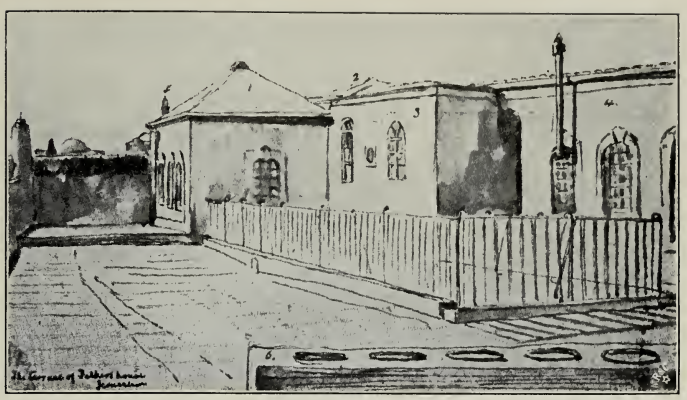

Abb. 91. „Vaters Haus in Jerusalem."
Federzeichnung zur Illustration eines Briefes an seinen Sohn. (Zu Seite 97.)

eine Keilhaue, Lot, Winkelmaß, die Hobelbank u. a. Lange und schwer hat er des Tages über gearbeitet, bis jetzt endlich der ersehnte Feierabend kommt. Auf dem Boden liegen reichlich Hobelspäne, die Zeugen der Arbeit, die er von nun an für alle Zeiten zu Ehren gebracht. Christus, fast nackt, der Körper in streng korrekt anatomischen Formen durchgeführt, die Hüften mit einem orientalischen Gürtel bedeckt, über welchen die umgeschlagene Tunika zurückfällt, hat sich zu seiner ganzen Höhe mit erhobenen Armen emporgestreckt um auszuruhen, gleichzeitig aber um ein inbrünstiges Abendgebet an seinen Vater im Himmel zu senden. Starre Dogmatiker wollen dem Künstler vorwerfen, er habe den Spruch: „Ora et labora" in moderner Auffassung übertragen: „Labora et ora"; wer indessen Holman Hunt kennt, weiß genau, daß wenn er seinen Christus die Arbeit mit dem Gebet enden läßt, er ihn in bezüglicher Darstellung auch beim Beginn derselben sich hätte zu Gott erheben lassen.

Das Jesu Brust voll treffende Licht wirft einen abgeflachten Schatten hinter ihn auf die weiße Wand, wo in Kopfhöhe die Werkzeuge in gerader Linie auf einem horizontalen Brette aufgehängt und gestellt sind. Das Gesamtbild dieses nackten Körpers mit seinen ausgestreckten Armen, die sich als durchgehender Balken ebenfalls auf der Mauer im Schatten abheben, erwecken genau die Idee eines am Kreuze hängenden Menschen. Die Anspielung wird noch dadurch verstärkt, daß an dem die Handgelenke an der Wand markierenden Punkt sich gerade Schrauben und Feilen befinden. Das Ende eines gebogenen Werkzeuges umgibt den Kopf wie eine Dornenkrone und Ritzen an der Wand laufen längs des Schattens wie Blutstropfen.

Maria kniet zu seiner Rechten, zwischen ihr und dem Schatten, vielleicht die gegenwärtige Niedrigkeit vergleichend mit den herrlichen Vorbedeutungen der Geburt des Heilands, dem die drei Könige an seiner Krippe die kostbarsten Geschenke niederlegten. Sie steht im Augenblick, sowie es die Jünger noch in späteren Tagen waren, halb in der Befangenheit, daß sie die Errichtung eines weltlichen Königtums durch ihren Sohn erwartet und „bewegt alles was sie gesehen und gehört in ihrem Herzen". Sie ist eben damit beschäftigt aus der wundervollen Truhe die Gaben der drei Weisen des Morgenlandes hervorzuholen: Die Krone Kaspars, das Weihrauchfaß Melchors und Balthasars Myrrhen. Bei einer Unterhaltung über den bezüglichen Gegenstand äußerte Holman Hunt: „Wie es bei verarmten Fürsten und Edelleuten wohl vorkommt, daß sie aus der glanzvollen Vergangenheit wenigstens ein Stück, ein Juwel oder dergleichen mit hinüberretten wollen in die Dürftigkeit der Gegenwart, so konnte Maria sich nicht trennen von den für die Herrschaft ihres Sohnes vorausbestimmten irdischen Insignien." Jesus selbst faßte letztere in spiritualem Sinne als das Gold des Glaubens, das zum Himmel im Weihrauch aufsteigende Gebet und die Myrrhen als das Leid oder die Buße auf. Holman Hunt läßt Kaspar statt des Goldes „die Krone des ewigen Lebens" darbringen.

Abb. 92.
Vater übernimmt sein neues Haus.
Illustrierter Brief an seinen Sohn.
Federzeichnung. (Zu Seite 97.)

Da, in dem Augenblick, als Maria sich vergewissert, daß die Schätze in der Truhe noch vorhanden sind, gewahrt sie zu ihrem Schrecken den vorbedeutungsvollen Schatten an der Wand. Der Künstler hat es verstanden, in tiefem Symbolismus den ganzen Lebensinhalt Jesu kurz gedrängt in einem einzigen Bilde wiederzugeben: Die Geburt durch die Gaben der Könige, seine Jugend und Mannheit als werktätiger Zimmermann und das Ende durch das Kreuz. Das erhabene Werk wurde von Messrs. Agnew gekauft und nachdem es auf ihre Veranlassung in Kupferstich übertragen und veröffentlicht worden war, schenkten sie das Original der Kunstgalerie in Manchester. Mit freundlicher Erlaubnis der Firma T. Agnew & Sons in Bond Street konnte hier die Reproduktion erfolgen, und erzielte die genannte Firma deshalb einen außerordentlichen Erfolg mit dem Blatt, weil eine ungemein große Anzahl von Arbeitern in Lancashire und Yorkshire, die hier in dem Bilde Christum als einen der ihrigen erblickten, mit dem wöchentlichen Sparpfennig dasselbe erwarben.

Bezeichnet ist das Gemälde „1870—73“. Außerdem sind über dasselbe Sujet noch zwei kleinere Bilder von des Künstlers Hand vorhanden: die auf Leinwand in Bethlehem gemalte Originalstudie, in der Galerie der Stadt Leeds befindlich, und die andere auf Holz hergestellte Version im Besitz des Parlamentsmitgliedes J. T. Middlemore.

Holman Hunt hatte die Idee gehabt und auch einige Vorstudien dazu gemacht, um Christum im Tempel darzustellen, wie er die messianischen Weissagungen auslegt und schließlich zum Entsetzen der Ältesten und Schriftgelehrten in die Worte ausbricht: „Der Messias bin ich!“ Der Entwurf gelangte indessen nicht zur Ausführung.

In Jerusalem wohnte der Künstler zuerst in dem den Namen „Dar Berruck Dar“ führenden Hause; um indessen seinen Arbeiten die nötige Stimmung einzuflößen und ihnen Lokalkolorit zu verleihen, bereiste er Palästina nach allen Richtungen hin; so pilgerte er namentlich wieder nach Bethlehem. Dort erhielt er von Fräulein Hoffmann, der Vorsteherin des preußischen Missionshauses, die Erlaubnis, auf dem flachen Dache des letzteren zu malen und sein Zelt in dem Garten der Anstalt aufschlagen zu können. Als bei Gelegenheit der Eröffnung des Suezkanals der Kronprinz von Preußen, der nachmalige Kaiser Friedrich, auch das gelobte Land, und speziell Bethlehem besuchte, hatte Holman Hunt den Vorzug, ihn dort kennen zu lernen. Der Prinz unterhielt sich auf das leutseligste mit ihm, und da der Maler ihm keine fertigen Arbeiten zeigen konnte, versprach ersterer bei seiner nächsten Anwesenheit in London die Bilder in Augenschein nehmen zu wollen. Als es im Ort bekannt wurde, daß der Kronprinz den Künstler so ausgezeichnet hatte, wurde er von den Handelsleuten und vielen anderen Personen jedes Ranges arg überlaufen, um in diesem oder jenem Sinne Fürsprache einzulegen, allein, obgleich Protestant, machte er den hohen Reisenden nur auf einen höchst würdigen katholischen Priester namens Don Boldeno aufmerksam. Dieser hatte in Bethlehem eine Erziehungsanstalt für arme Kinder jedes Glaubens errichtet. Der Prinz begab sich zu Fuß dorthin und zeigte sich so befriedigt von der Anstalt, daß er für deren Zwecke eine beträchtliche Summe zurückließ. Umgekehrt äußerte der Kronprinz sein herbstes Mißfallen, als er ein protestantisches Heim für jüdische Konvertiten in Jerusalem besichtigte. Dem bestürzten Vorsteher entgegnete er: „Ich verwundere mich um so mehr über das Gesehene, als mir gesagt worden ist, daß Sie in der preußischen Armee gedient haben!“

Zu denjenigen deutschen Malern, welche biblische Motive in treuer Wiedergabe orientalischen Wesens komponierten, gehört vor allem Wilhelm Gentz, dessen Sohn be-

zeichnend genug Ismael heißt. So zählen zu den bezüglich bedeutendsten Schöpfungen: „Der verlorene Sohn“, „Christus im Hause des Simon“ und „Christus unter den Sündern und Zöllnern“. Seine Studien in Palästina dienten ihm für das schöne, farbenfreudige, in der Berliner Nationalgalerie befindliche und den Ruf als feiner Kolorist bekräftigende Gemälde des Einzuges des Kronprinzen in Jerusalem. Holman Hunt erinnert sich noch heute genau, wie er auf der Straße von Hebron her den Prinzen inmitten eines Gefolges von etwa dreißig Reitern anrücken sah und ihn durch seine überragende und gebietende Figur schon aus weiter Ferne erkannte. Und ebenso wie dann von Bethlehem aus die Kavalkade sich in Bewegung setzte, um den uns von Gentz malerisch beschriebenen Einzug in Jerusalem zu halten. Es sind dies Begebenheiten, von denen Holman Hunt gern und mit vielem Interesse erzählt. Wir wissen es ja hinlänglich genug, daß der Kaiser Friedrich die Gabe besaß, sich leicht die Herzen aller derer zu erobern, mit denen er in Berührung trat, aber die Bestätigung auch aus nichtdeutschem Munde wiederholt zu hören, und noch dazu von einem so hervorragenden Meister, wird jeden Patrioten erfreuen.

Abb. 93. Der neue Leibwächter. Federzeichnung. (Zu Seite 97.)

Die von dem gelobten Lande aus an seinen Sohn Cyrill gerichteten Briefe gewähren einen tiefen Einblick in das innige Verhältnis zu diesem und überhaupt in sein ebenso musterhaftes wie glückliches Familienleben. Demnächst aber bieten die genannten Schriftstücke ein ganz besonderes Interesse dadurch für uns, daß viele derselben durch Federzeichnungen illustriert sind und in prägnanter Kürze den wesentlichen Inhalt der Mitteilung ausdrücken. Hier folgen als zutreffende Beispiele einige solcher Abbildungen: 1869 „Howaghet Hanna in seinem ersten Sonntagsanzug. Ein kürzlich Konvertierter“ (Abb. 90). Dann 1869 „Die Terrasse von Vaters Haus in Jerusalem“ (Abb. 91) und weiter 1869, Jerusalem „Daddy — mit einem großen Bund Schlüssel in der Hand — übernimmt sein neues Haus“ (Abb. 92). „Daddy“ ist in England der in der Familie gebrauchte Zärtlichkeitsausdruck für Vater. Gleichfalls aus Jerusalem, den 25. Oktober 1869 datiert: Daddy: „Nun wohl, wenn ich Lust hätte dich zu engagieren, in welcher Eigenschaft willst du denn in meine Dienste treten?“ Der Abessinier: „Als Begleiter und Leibwächter in der Stadt!“ (Abb. 93). Dann möge aus dem Jahre 1869 noch der mit der Illustration versehene Brief „Meine Köchin Miriam Megnuna“ (Abb. 94) folgen. Über der Zeichnung sind in Holman Hunts Handschrift die Worte zu lesen: „Dies ist das Porträt von Miriam El Megnoona (in englischer Aussprache statt des „u“ das doppelte „o“), meiner Köchin, die sich einst darüber beklagte, daß ihr der Diener nicht genug Zucker zum Pudding geben wollte, und die hierüber in den Pudding ihre Tränen fließen

Abb. 94. „Meine Köchin.“ Federzeichnung für den illustrierten Brief an seinen Sohn. (Zu Seite 97.)

Abb. 95. „Vater macht aus der Nacht den Tag."
Federzeichnung zu einem illustrierten Brief an seinen Sohn. (Zu Seite 98.)

ließ, so daß hier von dem sonst in Jerusalem üblichen Wassermangel nichts zu spüren war."

Als der Meister im Jahre 1870 zu Studienzwecken im gelobten Lande umherzog und mit seinen Begleitern für die Nacht die Zelte aufgeschlagen hatte, legten sich letztere bald zur Ruhe, während ersterer, wie uns die Federzeichnung (Abb. 95) beweist, noch emsig weiter malt, und deshalb unter dieselbe die Erklärung angebracht hat: „Vater macht aus der Nacht den Tag, Febr. 17./18. 1870." Da er eben die ganze Nacht hindurch arbeitete, hat er in seiner Gewissenhaftigkeit im Brief den 17. und 18. Februar genannt. — Auf dem Wege nach Gaza, in Begleitung des deutschen Bankiers Samuel Bergheim, wurde der Künstler von räuberischen Araberstämmen bedroht; nach Verlauf einiger Unterhandlungen, die in der Regel bei solchen Anlässen mit einer Geldzahlung endeten, ließ man ihn seines Weges ziehen. Die Späher der Araber hatten wahrscheinlich erkundet, daß die den Reisenden beigegebenen und etwas zurückgebliebenen Soldaten sich näherten. Die Illustration (Abb. 96) des betreffenden

Abb. 96. „Vater wird von Arabern in die Enge getrieben." Federzeichnung.
Illustrierter Brief an seinen Sohn. (Zu Seite 98.)

Briefes an Cyrill vom März 1870 trägt die Unterschrift: „Daddy in die Enge getrieben.“ Wir sehen Holman Hunt zu Pferde vor den Arabern haltend, das Gewehr in der Hand und zum Anschlag bereit. —

Das an seinen Sohn vom Juli 1870 gerichtete Schreiben wird durch eine mit dem Titel „Ein widerspenstiger Maulesel“ (Abb. 97) versehene Zeichnung und mit folgender näherer Beschreibung erläutert: „Dies ist ein Tier, das nicht liebt sich des Morgens das Gepäck aufladen zu lassen, und so bleibt Vater nichts weiter übrig als es so lange zu halten bis der Treiber die Stricke angezogen hat.“ Auf einem der Gepäckstücke hat der Künstler signiert: W. Holman Hunt.

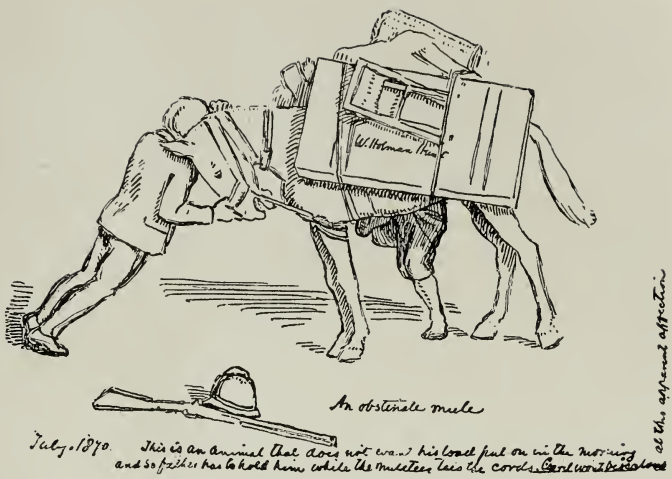

Abb. 97. „Ein widerspenstiger Maulesel.“
Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn. (Zu Seite 99.)

Endlich zeigt uns der aus Jerusalem 1871 datierte Brief in seiner Illustration (Abb. 98) den Künstler beim Mittagsmahl, das er mit einem Vögelchen teilt: „Vaters Freunde beim Mittag.“

Während des Aufenthaltes in Palästina hatte der Künstler zu dieser Zeit bereits die Idee für eines seiner ruhmreichsten und zu der sogenannten großen Serie gehörigen Werke erfaßt, betitelt: „The Triumph of Innocents“ („Der Triumph der Unschuldigen“, Abb. 110). Da dies von den mannigfachsten Schicksalen bedroht gewesene und durch Irrfahrten des zu seiner Herstellung benötigten Materials stark verzögerte Gemälde erst nach sieben Jahren fertig und dann ausgestellt wurde, so soll zu dem betreffenden Zeitpunkt ausführlich die Rede von demselben sein.

Als Renans „Vie de Jésus“ erschien, wurde Holman Hunt von Fachgelehrten auf das Buch sogleich aufmerksam gemacht. Manche der ihm näher stehenden, ihn aber doch nicht gründlich genug kennenden Persönlichkeiten fürchteten wohl, sein Glaube an die Wahrheit der Evangelien möchte erschüttert werden und sahen es nicht ungern, daß er vorläufig das Werk beiseite legte. Erst bei seiner Anwesenheit in Jerusalem im Jahre 1869 kam er dazu es eingehend durchzustudieren, eine Arbeit, die ihm erleichtert wurde durch Vergleiche an Ort und Stelle. Der Künstler erkennt Renans Geschick an, dem orientalischen Leben ein treffendes Lokalkolorit zu geben, aber ist der Ansicht, daß das Buch zwei Fundamentalfehler besitze: Es fehle das Verständnis für die Tiefe sowohl als für die Erhabenheit der Seele Jesu und seines Vorhabens, sowie seiner durch nichts ins Wanken zu bringenden Verkündigung von Wahrheit und Liebe.

Abb. 98. „Vaters Freunde beim Mittag.“
Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn. (Zu Seite 99.)

Nachzutragen ist außerdem noch die Ausstellung zweier Gemälde Holman Hunts in der Akademie 1869: ein schon 1867 vollendetes Damenbildnis, betitelt „Der Geburtstag", und noch ein anderes Porträt.

Wenn hierbei ferner erwähnt wird, daß der Künstler dasselbe Institut 1874 mit dem Porträt von Mr. Fairbairn beschickte, so bildet diese Tatsache zugleich den Schluß seiner betreffenden Beziehungen, da er von nun an überhaupt nicht mehr in der königlichen Akademie ausstellte. Um aber nicht die irrtümliche Ansicht aufkommen zu lassen, daß Holman Hunts Differenzen und Meinungsverschiedenheiten mit der Akademie dahin auszulegen seien, als ob jener Gegensatz durch etwaige Vorliebe für das was wir in der modernen Kunst „Impressionismus", „Pointillismus", „Intentionismus", „Verismus" und dergleichen mehr nennen, entstanden sei, bin ich verpflichtet seinen Standpunkt zur Sache klarzulegen. Ich tue dies in seinen eigenen Worten, um jedes Mißverständnis von vornherein abzuschneiden.

In Holman Hunts Buch „Pre-Raphaelitism and the Prae-Raphaelite Brotherhood" (London 1905, Mac Millan & Co.) findet sich im zweiten Band, Seite 490, folgende Stelle: „Zum Schluß möchte ich die Welt warnen, daß der Kunst eine Bedrohung bevorsteht, die nichts weniger als ihre Vernichtung bedeutet und im Impressionismus liegt, ein Dogma, das ohne jede Grenzen erscheint. Das Wort ‚Impressionismus', wie es für den Hauptzweck der Kunst gebräuchlich, ist nichts weiter wie Heuchelei und beleidigend für alle diejenigen, die wirklich mit den ernsten und tiefliegenden Schwierigkeiten bei Ausübung der Kunst und des betreffenden Fachstudiums vertraut sind. Und endlich wird durch gedankenloses Nachplappern, durch entschlossene Wiederholung und unaufhörliche Versicherungen müßiger Schriftsteller die große Masse zum Schweigen eingeschüchtert. Auf diese Weise zwingt man letztere darauf zu verzichten ihre Meinung auszudrücken, die der gesunde Menschenverstand als leere Anmaßungen der sogenannten ‚modernen Kunst' enthüllt."

Dann heißt es in demselben Werk, Seite 470: „Der eine ganze Klasse von modernen Künstlern repräsentierende Name ‚Impressionisten' führt deshalb schon in eine Wildnis, weil in gesammelten Erzeugnissen von Malern, die sich als solche bekennen, die verschiedenartigsten Typen vorgefunden werden. Der Name ‚Impressionisten' konnte mit Recht auf alle Künstler in meiner frühesten Jugend bezogen werden, denn keiner

Abb. 99. Charles A. Collins auf dem Totenbett. (Zu Seite 104.)

Abb. 100. „Die Terrasse von Bern." (Zu Seite 104.)

von ihnen arbeitete ohne sich vorher selbst ernstlich zu fragen, ob das darzustellende Sujet auch wirklich den vom Künstler beabsichtigten ‚Eindruck' hervorbrachte. Aber der Gesamtwert, nur die Qualität unter grundlegender Würdigung von Form, Farbe und Ausdruck, blieb allein entscheidend. Als man uns Präraphaeliten der Übertreibung und darin beschuldigte, daß unsere Gemälde alle Farben des Regenbogens enthielten, antworteten wir: Die üblichen braunen Schatten der alten Professoren gewährten nicht den Eindruck des Freilichts, das wir zu unserer Überraschung bei dem Suchen nach Wahrheit nur in der Natur selbst fanden."

Weiter schreibt der genannte Verfasser Seite 479: „Ein anderes, gesundes Anzeichen von geläutertem Geschmack bietet der deutsche Kaiser dar, der sich weigert, den fixen Ideen der erschreckenden materialistischen Kunst und andern unpoetischen Ergüssen von Malern und Bildhauern zu folgen, diese vielmehr anweist nur erhebendem Ideale zuzustreben." Bei früheren Gelegenheiten hatte der Nestor der Präraphaeliten seinen persönlichen Standpunkt bereits wie folgt definiert: „Ich glaube, daß jede gebildete Person, die ein Museum besucht und sich dort schauend vertieft und sich mit den Zeugen der Weltordnung und ihren Beziehungen zu den ältesten und neuesten Tatsachen vertraut macht, instinktiv in sich die Überzeugung der Existenz Gottes, den Glauben an seine Größe und seine Allmächtigkeit, eines Tages die Liebe und Gerechtigkeit auf Erden herrschen zu lassen, wachsen fühlt!"

Der verstorbene Altmeister Watts äußerte sich in der ihm eigenen Weise über dasselbe Thema dahin: „Jede Kunst, die einen echten und dauernden Erfolg beansprucht, muß irgendein großes Prinzip des Geistes oder der Materie, irgendeine bedeutende Wahrheit oder ein erhabenes Kapitel aus dem Buche der Natur und Menschheit allgemein zugänglich machen." Es mag vielleicht den Leser interessieren zu hören, daß bei einer gelegentlichen Rücksprache mit Watts über Holman Hunt, ersterer die Unterhaltung damit

schloß: „Ich habe fast alle bedeutenden Zeitgenossen meines Vaterlandes porträtiert, aber daß ich nicht dazu gekommen bin, das Bildnis von Holman Hunt anzufertigen, das ist geradezu ein Schmerz für mich. Er ist nicht nur ein großer Künstler, sondern ein Meister allerersten Ranges!“ In unmittelbarer Weise hat Watts allerdings kein Porträt

Abb. 101. Mrs. Edith Holman Hunt, die Gattin des Meisters.
Kreidezeichnung. (Zu Seite 104.)

von Holman Hunt angefertigt, aber er hat seine Züge dennoch in einem seiner Werke, und obenein in einem solchen verewigt, das er selbst sein „Opus magnum“ nennt. In dem 1853 begonnenen und 1859 vollendeten Freskogemälde „Die Gesetzgeber“ in „Lincoln's Inn“, verbergen sich unter den Dargestellten eine ganze Reihe von Porträts aus dem Freundeskreise von Watts. So ist unter anderem Holman Hunt als „Ina“

wiedergegeben. Dieser, 688 König von Kent, wird von den Chronisten ebenso als Krieger wie als Gesetzgeber verherrlicht. Minos ist Tennyson, und der berühmte Archäologe Newton hat das Modell für Eduard I. dargeliehen Darüber, daß die Präraphaeliten, ihre Schule und Nachfolger, vor allem aber das Haupt derselben, Holman Hunt eine wirkliche nationale Kunst begründete, über diese verdienstvolle Tatsache kann kein Zweifel bestehen. In der bereits angeführten Schrift des Präraphaelitenführers sagt dieser Seite 468: „Die Blutsverschiedenheiten können weder in der Literatur noch Kunst verleugnet werden ... Unsere Hauptbestrebungen müssen sich auf nationaler Grundlinie bewegen. Jeder muß aber das von sich stoßen, das den höchsten Ansprüchen als unwertig erscheint."

Abb. 102. Mrs. Edith Holman Hunt, die Gattin des Meisters. Kreidezeichnung. (Zu Seite 105.)

Hinsichtlich der Förderung und des Antriebes der englischen Künstler eine rein nationale Schule zu gründen, gebührt jedenfalls Ruskin ein volles Blatt in der Entwicklung der britischen Kunst. Unaufhörlich rief er seinen jungen Freunden zu: „Studiert die Antike und die alten Meister soviel ihr wollt, ahmt sie aber nicht nach, sondern bleibt Engländer!" In der Abhandlung „The two Paths" (Die beiden Pfade) gewährt uns Ruskin einen interessanten Einblick in seinen Gedankengang hinsichtlich der für die englische Kunst zu erringenden Weltstellung. Der Prophet von Brantwood läßt sich wie folgt vernehmen: „Die Herrschaft des Meeres scheint in der Vergangenheit mit der Herrschaft der Kunst Hand in Hand gegangen zu sein. Athen besaß beide zusammen, Venedig auch. Aber ebenso wie unsere Macht über den Ozean die ihrige über das Ägäische oder Adriatische Meer bei weitem übersteigt, ebenso müssen wir uns bestreben und es zu erzwingen suchen, unsere Kunst in einem weiteren Sinne als die ihrige wohltätig und segenbringend zu gestalten, wenn es auch nicht möglich ist, sie noch mehr zu veredeln und dadurch die Worte des alten Tintoretto in ihrem imperativen und prophetischen Sinne zu verwirklichen: ‚Sempre si fa il Mare maggiore.'"

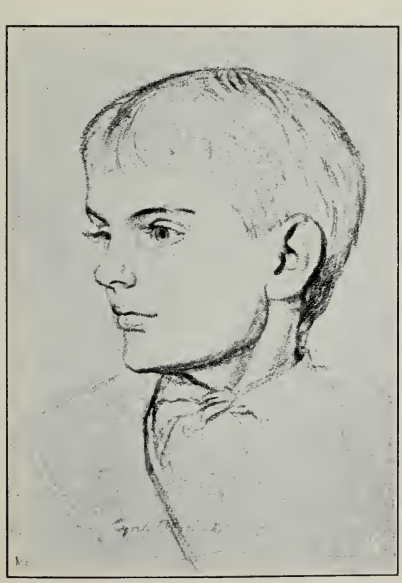

Abb. 103.
Cyrill, der älteste Sohn des Meisters. Bleistiftzeichnung. (Zu Seite 105.)

Seit dem Jahre 1869 stellte der Künstler Arbeiten aus in der „Royal Society of Painters in Water-Colours", deren Mitglied er geworden war und zu der auch die Königin, Prinzessin Louise, und von auswärtigen Malern damals Menzel gehörten. Hierdurch gewann ersterer, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine im allgemeinen jedenfalls bis vor kurzem in England fehlende, tiefere Kenntnis von der Bedeutung Menzels. Die genannte, seit 1804 bestehende Gesellschaft darf mit einem neueren, 1831 begründeten Institut, dem „Royal Institute of Painters in Water-Colours" nicht verwechselt werden. Es geschieht dies häufiger in Deutschland, weil die Kaiserin Friedrich und hervorragende deutsche

Abb. 104.
Gladys, die Tochter des Meisters.
Bleistiftzeichnung. (Zu Seite 105.)

Persönlichkeiten, unter denen ich nur den Grafen Seckendorff, Ludwig Passini und Professor Hans von Bartels nennen will, Mitglieder wurden.

Im Jahre 1873 lernte der Meister in Millais' Ateliers den später zu hohen Ehren gelangten Maler Tissot kennen, der sich sehr günstig über des ersteren „Christus im Tempel gefunden" aussprach und die Absicht zu erkennen gab, gleichfalls Jerusalem zu besuchen und im Stile Holman Hunts zu arbeiten. Daß er den Vorsatz erfolgreich ausführte ist hinlänglich bekannt und ebenso herrscht bei der Fachkritik Einmütigkeit darüber, daß die Sujets der beiden Genannten große innerliche Verwandtschaft aufweisen. Holman Hunt malte in dieser Zeit mehrere Familienporträts und auch das Bildnis seines Freundes „Charles A. Collins auf dem Totenbett" (Abb. 99). Er erachtete diesen, nachdem Collinson sich von der Brüderschaft zurückgezogen, als den geeignetsten Kandidaten für ihre Gemeinschaft. Seine Vorliebe für die genaue Wiedergabe der Details im präraphaelitischen Sinne war jedenfalls so bedeutend, daß man sich von ihm erzählt, er habe alle Botaniker durch ein Bild für sich gewonnen, auf dem in seltener Naturtreue ein „Alisma plantago" angebracht war.

In der letzten Zeit seines Lebens beschäftigte Collins sich mehr mit Literatur und Schriftstellerei als wie mit Malen, aber der Meister sagt, daß abgesehen von einigen Proportionsfehlern des ersteren Bild „Klostergedanken", eine Nonne im Garten darstellend, ein vorzügliches typisches Werk sei. Von Collins verfaßte Schriften erwähne ich: „A New Sentimental Journey", weil in dem obigen Bilde (Abb. 99), in der rechten Ecke, Holman Hunt folgende Stelle aus dieser anführt: „Der bitterste Gedanke in der schweren Todesstunde ist der, vergessen zu sein. Dies beherzige; komme dann und wann an mein Grab. Du wirst es nicht als ein schlechterer Mensch verlassen."

* * *

Nach dreijähriger Abwesenheit vom Orient trat der Künstler seine dritte Reise dorthin an. Zunächst suchte er Neuenburg in der Schweiz auf, um sich daselbst mit Edith, der Schwester seiner verstorbenen Gattin, zu vermählen. Unter denjenigen Aquarellbildern, die in der Schweiz empfangene Eindrücke wiedergeben, nenne ich „Die Terrasse in Bern" (Abb. 100) und „Äpfelsammler in Ragaz", ersteres in der Sammlung des Künstlers befindlich, letzteres von Mr. J. T. Middlemore erworben.

In Gemeinschaft seiner Gattin und mit seinem Sohn Cyrill ging dann die Reise über Verona, Venedig und Alexandrien nach Jaffa. Leider trafen seine sämtlichen von London aus hierher dirigierten Malerutensilien statt nach vierzehn Tagen, wie es hätte ordnungsmäßig geschehen müssen, erst nach einem halben Jahr ein. In Jerusalem bezog Holman Hunt mit seiner Familie ein eigenes für ihn neu hergerichtetes Haus, in welchem er sogleich fleißig zu skizzieren begann, und da die in der Stadt aufzutreibende Leinwand für Malerzwecke so gut wie unbrauchbar war, fertigte er zunächst Zeichnungen an, die im Grundton meistens von dunklem Bleistift oder Kohle herrühren, dann und wann aber auch mit bunter Kreide getönt sind. Zu dieser Kategorie von Studien und Arbeiten gehört das Porträt der Gattin (Abb. 101) des Meisters, bezeichnet mit seinem Monogramm und „April 1876, Jerusalem"; desgleichen ein mit der Unterschrift „Edith

Holman Hunt" (Abb. 102) versehenes Bildnis der Gemahlin des Künstlers, und die durch ihre Signaturen zeitlich und räumlich bildenden Wegweiser in der Biographie des Malers: Das Porträt „Mein Sohn Cyrill" (Abb. 103), signiert „Jerusalem 1877", und das „Jerusalem, Februar 1877" bezeichnete Bildnis der inzwischen geborenen Tochter Gladys (Abb. 104). Daß bei seinem jeweiligen Aufenthalt im gelobten Lande gerade kriegerische Verwicklungen die Sicherheit der Europäer daselbst bedrohten, erwies sich für den Künstler als ein sehr hinderliches Mißgeschick. Diesmal gestaltete sich durch den am 24. April 1877 zwischen Rußland und der Türkei erklärten Krieg die Lage der Fremden so ungünstig, daß Holman Hunt schließlich nichts weiter übrig blieb, als seine Familie in einem griechischen Kloster in Jaffa unterzubringen. Er selbst blieb in Jerusalem und arbeitete emsig weiter an dem Gemälde: „Der Triumph der Unschuldigen." Auf eine Einladung der im Jahre 1877 eröffneten „Grosvenor Gallery" hin, in London dieselbe mit einem Werke zu beschicken, sandte er dem Kunstinstitut das früher bereits erwähnte, jetzt aber vollständig durchgeführte Bild „Nazareth" (Abb. 52). Das genannte von Sir Couts Lindsay begründete Kunstinstitut vereinigte in gewissem Sinne, aber keinenfalls in dem von uns in Deutschland verstandenen, die Sezessionisten, ohne daß dieselben eine eigentliche Gesellschaft bildeten. Als nach zweiundeinhalbjähriger Abwesenheit Holman Hunt nach London zurückkehrte, stellte er 1879 in der gedachten Galerie das mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1875 bezeichnete

Abb. 105. Draycott-Lodge, Holman Hunts Wohnhaus. Photographie. (Zu Seite 106.)

Abb. 106. Draycott-Lodge, Holman Hunts Wohnhaus. Photographie. (Zu Seite 106.)

Abb. 107.
Hilary, der zweite Sohn des Meisters.
Bleistiftzeichnung. (Zu Seite 106.)

„Schiff“ (Abb. 86) aus, ein Werk, von dem schon gesagt worden war, daß seinem stofflichen Inhalt Tennysons „In Memoriam“ zugrunde liegt.

Die bezüglichen Verse lauten:

I hear the noise about thy keel,
I hear the bell struck in the night,
I see the cabin window bright,
I see the sailor at the wheel!

Auf dem Adriatischen Meere, während der Fahrt von Venedig nach Alexandrien, war die Idee zu dem Bilde entstanden, und auf dem Dampfer selbst durch sehr sorgfältige Studien vorbereitet worden.

In London nahm der Meister zunächst ein Atelier in dem Stadtteil Chelsea, siedelte indessen bald nach dem in Fulham, damals weit vor den Toren der Stadt gelegenen und „Draycott-Lodge“ benannten Hause über (Abb. 105 u. 106). Ursprünglich hieß dies 1813 erbaute, ganz kleine Landhaus „Andover House“, indessen kaufte Captain Palliser das Grundstück, ließ es vergrößern und veräußerte es 1879 an Holman Hunt, der hier fast 24 Jahre seines Lebens zubrachte. Für kurze Zeit hatte früher Adelina Patti daselbst gewohnt.

Aus der „Mein Sohn Hilary“ (Abb. 107) und „Fulham 1882“ bezeichneten Porträtstudie ersehen wir die Geburt des zweiten Sohnes. Dieselbe Jahreszahl trägt das Pendantbild „Meine Tochter Gladys“ (Abb. 108).

Für den „Radiererklub“ fertigte der Künstler das „1879“ signierte Blatt „The Fathers Leave-Taking“ („Des Vaters Abschied“, Abb. 109) an, dessen Sujet wohl auch persönlichen Beziehungen seine Entstehung verdankt. Im übrigen beschäftigte sich der Meister nun vornehmlich mit der Vollendung des „Triumphs der Unschuldigen“, zu dem unter anderem die schon 1876 entworfene Silberstiftstudie der Figur von St. Joseph eine der vielen besonderen Vorarbeiten bildete.

Von dem Werke selbst sind drei, etwas in der Größe, dem Entwurf und der Farbe abweichende Versionen vorhanden. Den Überlieferungen der orientalischen Kirche folgend, nahm der Künstler an, daß die Flucht nach Ägypten im Laufe des Aprils, als Jesus sechzehn Monate alt war, stattfand. Die Szene trägt sich auf dem Wege nach Gaza, ungefähr acht Meilen von Bethlehem und nicht unweit der ägyptischen Grenze zu. Zur Rechten befindet sich unter einigen Bäumen eine Wassermühle und in den Hütten des Dorfes sind spärliche Lichter erkennbar. Selbstverständlich haben die Flüchtlinge die Hauptverkehrsstraße vermieden, ihr Weg führt durch Kornfelder und über einen seichten Fluß; die Gipfel der fernen Berge am Horizont sind

Abb. 108.
Gladys Holman Hunt, die Tochter des Meisters.
Bleistiftzeichnung. (Zu Seite 106.)

teils in eine Sturmatmosphäre gehüllt, teils wird der noch auf ihnen liegende Schnee erkennbar.

Joseph, sein Handwerkszeug über die Schulter geworfen und mit abgewandtem Kopf nach den Wachtfeuern der Soldaten des Herodes spähend, führt den Esel, auf dem die Jungfrau, den Jesusknaben im Arm haltend, sitzt. Schwere Besorgnis, aber beginnender Friede und Hoffnung liegt in dem Ausdruck ihres an „Die Braut von Bethlehem" erinnernden Antlitzes (Abb. 114).

In der größeren Replik (Abb. 110) zeigt das edle Kind mit dem rechten Arm, in der Hand ein Bündel Kornähren (als Typus das Brot des Lebens) nach den Geistern der unschuldig gemordeten Spielgenossen. Sein Gesicht erglänzt in heller Freude, als

Abb. 109. Des Vaters Abschied. Radierung. (Zu Seite 106.)

er sie erkennt. Die Kette der Kinder ist gleichsam aus dem Quell des lebendigen Wassers, neu, mystisch und geistig wiedergeboren. Sie sollen den fortlaufenden Strom des ewigen Lebens darstellen. Die Wasserblasen, die dem Fluß da entsteigen, wo Joseph seinen Fuß hineingesetzt hat, verwandeln sich in durchsichtige Luftkugeln, ein bildliches Gleichnis, das nach jüdischem Glauben dem Beginn des tausendjährigen Reiches des Messias vorangeht. Die größte dieser irisierenden Kugeln, dicht hinter Joseph, zeigt in ihrem Innern den Traum Jakobs, den Baum des Lebens und die Anbetung.

Unter den, den Märtyrertod erlitten habenden Kinder sind drei Gruppen zu unterscheiden, die den fortschreitenden Zustand der Erkenntnis andeuten: Die drei führenden Kinder sind sich voll bewußt ihrer Seligkeit und ihres Dienens. Der erste kleine Engel leitet die Prozession als Priester mit einem, Weihrauch zum Himmel entsendenden Gefäß in der linken Hand, der zweite hält in der rechten einen Palmenzweig und der dritte streut Blumen auf den Weg.

Abb. 110. Der Triumph der Unschuldigen. Mit Bewilligung der Stadt Liverpool, in deren Galerie sich das Original befindet. (Zu Seite 99, 106 u. 110.)

Die zweite Engelgruppe führt längs des mystischen Wassers, neben dem Eselfüllen, einen Blumenreigen auf, aber die kleinen Märtyrer haben noch nicht in vollem Maße den Zustand der Seligkeit erkannt. Der vorderste Knabe, etwas losgelöst von der übrigen Gruppe, schaut verwundert auf den vom Schwert erzeugten Riß in seinem Rock, ohne

Abb. 111. Beata Beatrix. Von Rossetti gemalt.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square. (Zu Seite 113.)

die Wunde entdecken zu können. Er erblickt eben das äußere Zeichen und Wunder, ohne den geistigen Inhalt desselben in sich aufgenommen zu haben.

Endlich besteht die in den Wolken sichtbare Gruppe aus drei unschuldigen, jedoch noch nicht zum himmlischen Leben erwachten Kindern, die in ihrem Gesichtsausdruck Schlaf und Schmerz verraten. Eine Sternenkrone schwebt über ihren Häuptern.

Ruskin nennt das Werk das größte religiöse Bild unserer Epoche, das weder von Luca della Robbia noch von Donatello in der Freiheit der Bewegung und in der Harmonie der Linien übertroffen ist. Es kann keinen ausgesprocheneren Realismus wie den im Gemälde geben; der in ihm vorhandene Mystizismus ist der denkbar tiefste und trotzdem bildet das Gesamtwerk ein vollkommen einheitliches Ganze. Alle Kenner von Palästina kommen darin überein, daß die landschaftliche Szenerie und überhaupt die im Bilde zum Ausdruck gebrachte Stimmung des Orients eine unvergleichliche ist.

Die größere Replik (Abb. 110) wurde zuletzt begonnen, aber vor dem eigentlichen kleinern Original fertiggestellt. Bei Vergleich beider Versionen ergeben sich einige geringe,

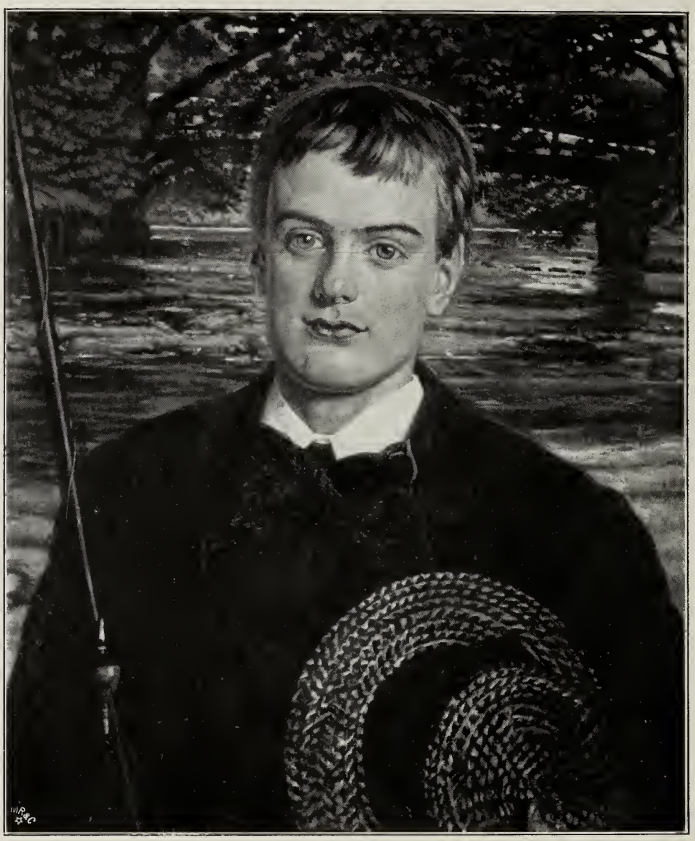

Abb. 112. Cyrill, des Meisters ältester Sohn. (Zu Seite 115.)

aber für den Wert des Entwurfes nicht in Betracht kommende Unterschiede. Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, daß die Flucht in der Nacht durch Mondschein begünstigt wird und die Szene so gedacht ist, daß der kleine Christus allein die Gespielen erblickt. Durch Mr. J. T. Middlemore, Parlamentsmitglied, gelangte die erstgenannte Version in den Besitz der Stadt Liverpool, woselbst sie die sogenannte „Walker Art Gallery" ziert. Eine „1884" bezeichnete Wiederholung erwarb alsdann Mr. J. T. Middlemore für seine Privatsammlung, während die 1870 bis 1876 vollständig durchgeführte Originalstudie sich im Besitz von Mr. und Mrs. Sidney Morse befindet. —

Wem ein langes Leben von der gütigen Vorsehung beschert wurde und wer namentlich ein patriarchalisches Alter wie Holman Hunt erreicht, der sieht der Ordnung der Natur gemäß viele der ihm näher Stehenden vor sich scheiden. Diese Periode

beginnt für den Meister mit dem Tode Rossettis am 9. April 1882. Ehe er die Augen für immer schloß, willfahrtete man seinen dringenden Bitten und bewog einen Priester, ihm die Absolution zu erteilen, einem Beichtenden, der sein ganzes Leben lang ein Freigeist gewesen war. Trotz des besten Wollens und vieler großer Eigenschaften versteht man heute nur zu gut, daß er wegen Mangels an Einheitlichkeit nicht befähigt war und auch tatsächlich weder der Führer noch das Haupt der präraphaelitischen Schule sein konnte. Wie anders Holman Hunt, der wie aus einem Guß geformt, Rossetti gegenüber mit einem rocher de bronze zu vergleichen ist. Als jener vernahm, daß sein früherer Ateliergenosse und einstiger Freund schwer erkrankt sei, machte er den Versuch — wenn auch erfolglos — ihn zu sehen und zu sprechen. Er erhielt auf die bezügliche Anfrage einen abschlägigen Bescheid.

Abb. 113. Das Irrlicht. (Zu Seite 115.)

In dem kleinen Seebade Birchington, woselbst Rossetti die letzte Zeit seines Lebens zubrachte und auch starb, bezeichnet ein von seinen Verwandten und Freunden auf dem dortigen Friedhofe, nahe der Ortskirche, errichtetes schönes irisches Kreuz die Ruhestätte des „Malerpoeten". Die Grabschrift lautet: „Hier schläft Gabriel Dante Charles Rossetti, unter dem Namen Dante Gabriel Rossetti als Maler unter den Malern, als Dichter unter Dichtern geehrt. Geboren in London von überwiegend italienischer Abkunft am 12. Mai 1828. Gestorben in Birchington am 9. April 1882." Drei Reliefs: Mystik, Religion und Erotik in seiner Kunstentfaltung versinnbildlichend, weisen auf sein dreigeteiltes Wesen hin.

In der uralten Kirche von Birchington befindet sich das im Entwurf von Rossetti hergestellte und von Shields in Farben durchgeführte bunte Glasfenster „Die Vorbereitung zum Passahfest". Dies Bild wurde als Erinnerungszeichen für den Verstorbenen auserwählt, weil er am Ostersonntag verschied.

Abb. 114. Die Braut von Bethlehem.
Im Besitz von Mr. Henry Haslam. (Zu Seite 107 u. 117.)

Holman Hunt ist der Ansicht, daß Rossettis Werke nicht nur vielfach gegen die Lehren des Präraphaelismus verstoßen, sondern er geht sogar noch weiter und behauptet, daß dieser die Grundsätze der Schule niemals ernst, keinesfalls dauernd in sich aufgenommen habe. Anderseits läßt er ihm in einem wesentlichen Punkte volle Gerechtigkeit widerfahren und sieht es als sein höchstes Verdienst an, den Genius zweier echten Künstler, wie sie Burne-Jones und Morris waren, zur Entwicklung gebracht zu haben.

Als im Jahre 1887 ein Denkmal für Rossetti in Form eines von John Seddon entworfenen steinernen und mit der von Madox Brown modellierten Bronzebüste des Verschiedenen verzierten Brunnens, im Stadtteil Chelsea an der Themse in Cheyne-Walk gelegen, enthüllt wurde, hielt Holman Hunt die Erinnerungsrede. Er war voll des Lobes über den Verewigten, aber er verwahrte sich später dagegen, die bei einer solchen Feier gehaltene Rede, in der jedes abfällige Wort vermieden werden mußte, nachträglich als einen klassischen Beweis gegen sich selbst und gegen die Unhaltbarkeit seiner früher dokumentierten ungünstigen Meinung über Rossetti gelten zu lassen. Anstand, Takt und Pietätsgefühl habe sich in ihm gesträubt, gegen einen ehemaligen präraphaelitischen Bruder in solch einem Augenblick irgend etwas Nachteiliges auch nur

Abb. 115. Amaryllis. Im Besitz von Mrs. George Lillie Craik. (Zu Seite 117.)

zu streifen. Ferner erklärt Holman Hunt, allein durch seine Gegner zu einer bezüglichen wahrheitsmäßigen Veröffentlichung herausgefordert und gezwungen worden zu sein.

Nach dem Tode von Miß Siddal, wie sie merkwürdigerweise auch als Frau Rossettis meistens noch genannt wurde, hatte dieser noch einmal seine ganze Kraft konzentriert, um ihr Bild in äußerlicher Form und in innerer Vergeistigung in dem Gemälde „Beata Beatrix“ (Abb. 111) festzuhalten. Dies in der modernen britischen Nationalgalerie befindliche Werk gehört zu den besten Leistungen Rossettis. Die eigene Beschreibung seiner Gemälde ist mitunter nicht so poetisch wie diese, weil sie wohl in der Regel für Käufer bestimmt war, denen keine Nuance des Inhalts entgehen sollte. Der gedachte Künstler sagt: „Dies Bild illustriert die ‚Vita Nuova‘ und verkörpert symbolisch den Tod Beatrices, wie er in jenem Werk aufgefaßt wird. Das Gemälde soll nicht den Tod selbst, sondern letzteren unter dem Schein des Trances darstellen, während Beatrice auf einem die Stadt übersehenden Balkon sitzt und plötzlich in Verzückung von der Erde zum Himmel entrückt wird. Man wird sich entsinnen, wie Dante bei ihrem Tode die Trostlosigkeit der Stadt schildert, und in bezug hierauf habe ich letztere als Hintergrund gewählt. Dante und die Figur der Liebe begegnen einander in der Straße und schauen sich, des Ereignisses wohl bewußt, mit verständnisinnigen Blicken an. Der geflügelte Todesbote in Gestalt

eines Vogel läßt Mohnblüten zwischen die Hände Beatrices fallen. Obgleich ihre Augenlider geschlossen sind erkennt sie bewußt eine neue Welt, wie die ‚Vita Nuova' dies in den Worten ausdrückt: ‚Die gebenedeite Beatrice, die nun ohne Ende ihn anschaut, qui est per omnia secula benedictus.'"

Kleinere von Rossetti, während der eigenen auf seine geliebte Elizabeth Siddal übertragenen Vision, vergessene Einzelheiten in der Beschreibung des Bildes erwähne ich noch zur vollständigeren Erklärung, so unter anderem: In der linken Hand hält der Genius der Liebe ein flammendes Herz, dessen Widerschein eine Aureole um sein Haupt bildet, ebenso wie das hereinflutende Sonnenlicht das Angesicht seiner Geliebten im Strahlenglanz verklären soll. Die Taube zeichnet sich gleichfalls durch einen ihren Kopf umschwebenden Glorienschein aus und gibt sich hierdurch als einen vom heiligen Geist abgesandten Boten zu erkennen. Schließlich stellt die Sonnenuhr symbolisch die Todesstunde Beatrices, hier Elizabeth Siddals dar. —

Abb. 116. Holman Hunts Sohn Hilary eine Vorlage am Fenster durchzeichnend. Im Besitz von Mr. Hilary Holman Hunt. (Zu Seite 117.)

Eine bittere Erfahrung sollte Holman Hunt durch das Verhalten Woolners nicht erspart bleiben. Wie am Beginn der Biographie mitgeteilt worden, war Wollner 1854 aus Australien zurückgekehrt. Seine wirklich ergiebige Schaffenstätigkeit beginnt eigentlich erst seit jener Zeit, und leistete er, eine individuelle Stellung in der Bildhauerei einnehmend, nicht Unbedeutendes in diesem Zweige der bildenden Kunst. Meiner

Ansicht nach ist Woolner im allgemeinen unterschätzt worden, und um ihn richtig bewerten zu können, müßte selbstverständlich unter der großen Anzahl seiner Werke die Spreu vom Weizen zunächst getrennt werden. In den späteren Lebensjahren, als er sich in guten Verhältnissen befand und ein gesuchter Künstler war, begann er Bilder zu sammeln. Trotzdem er von Holman Hunt vielfach Beweise wahrer Freundschaft empfangen, kommt es zum Bruch zwischen beiden, weil letzterer über die Güte und Echtheit mehrerer Gemälde der Kollektion offen seine Zweifel äußerte. Woolner, der einstige Goldgräber, war Mitglied der Akademie geworden! Er starb 1892 und wurde durch seinen Tod die Reihe der ursprünglichen sieben präraphaelitischen Brüder abermals gelichtet. Als Woolner sich im Juli 1852 nach Australien einschiffte, begleiteten seine Kameraden und darunter auch Holman Hunt ihn damals bis an Bord des Schiffes. Bei dieser Gelegenheit entstand das die Herzen der Menge rührende Bild von Madox Brown: „Lebewohl an England." —

Dem Künstler selbst ergeht es zur Zeit vor Woolners Tode hinsichtlich seiner Gesundheit und wirtschaftlichen Verhältnisse so wenig befriedigend, daß, wenn nicht wirklich treue Freunde zur Hilfe geeilt, zweifellos starke und das Schaffen lähmende Bedrängnisse unvermeidlich geworden wären. Obgleich wohl niemand mehr wie Holman Hunt in tiefster Ehrfurcht und mit gläubigstem Herzen die heilige Geschichte versinnbildlichte, so erhielt er doch niemals von der an seiner realen Behandlung des Stoffes Anstoß nehmenden anglikanischen Hochkirche irgendwelchen Auftrag von dieser Seite. Es war ihm stets um den Kern, um das innerste Wesen der christlichen Religion, weniger um formelle Äußerlichkeiten als um die unausgesetzte Lebensgemeinschaft mit dem Erlöser zu tun.

Wie oft habe ich aus des Meisters Mund den Ausspruch vernommen: „Die Wahrheit muß unter allen Umständen gesagt werden!" Die unbedingte Befolgung seines Grundsatzes, welcher keine auf Nebenwegen zu erreichenden Kompromisse mit der Wahrheit gestattete, machte sich zu seinem aufrichtigen Bedauern vielfach in der Verstimmung manches ihm früher nahegewesenen Künstlers bemerkbar.

So entstand im Jahre 1883 zwischen ihm und F. G. Stephens, seinem einstigen Freunde und präraphaelitischen Mitbruder, dem nachmaligen hervorragenden Schriftsteller, wegen Meinungsverschiedenheiten in wichtigen Angelegenheiten eine dauernde Entfremdung.

In diese Epoche fällt das 1881 in der „Grosvenor-Gallery" ausgestellte, im Besitz des Meisters befindliche, sehr gelungene Porträt des seinerzeit als berühmtester Anatom geltenden Sir Richard Owen (1804 bis 1892). Er studierte unter Cuvier in Paris, bekleidete mehrfach Ämter im Britisch und Naturhistorischen Museum und war ein ebenso gelehrter Professor wie ergiebiger Schriftsteller. Gelegentlich trat er auch in Gegnerschaft zu Darwin, wie z. B. in seinem, ihn in den Augen Holman Hunts gewiß empfehlenden Buche: „Instances of the Power of God as manifested in his animal Creation." Im Jahre 1851 erhielt Owen den preußischen Orden Pour le Mérite für Kunst und Wissenschaft.

In die nämliche Periode gehört das Bildnis von des Meisters Sohn Cyrill (Abb. 112) ebenfalls in seiner Sammlung, und das 1884 nach der „Grosvenor-Gallery" gesandte Porträt Rossettis (Abb. 86). Zuerst war dies Bildnis vom Künstler in Pastell hergestellt, dann jedoch von ihm mit Genehmigung Michael Rossettis, dessen Eigentum es ist, in Öl kopiert, in welcher Malweise es nunmehr die Galerie des Meisters ziert. Letzterer besitzt für gedachtes Porträt „Gabriels", wie er damals kurz genannt wurde, eine besondere Vorliebe, weil zu jener Zeit sich noch ernstes Streben in seinen Zügen ausdrückte.

Von kleineren Gemälden der Periode erwähne ich einige, die wahrscheinlich schon früher begonnen, nun erst bekannt oder nach und nach öffentlich ausgestellt wurden, so u. a.: „Ivybridge" („Die Efeubrücke"), „Road over the Dawns", „The Foal of an Ass" („Das Eselsfüllen") und „Will-o'-the Wisp" („Das Irrlicht"), welches vielleicht eine mehr oder minder symbolische Bedeutung in sich trägt (Abb. 113).

Abb. 117. „Perle.“ Weiß gehöhte Silberstiftzeichnung als Vorlage für eine in Photolithographie ausgeführte Buchillustration. Im Besitz von Professor Israel Gollancz. (Zu Seite 119.)

Als Bilder, die kein bestimmt ausgesprochenes Sujet veranschaulichen, vielmehr einen rein ästhetischen Charakter besitzen, bemerke ich nachstehende Arbeiten: „The Bride of Bethlehem“ („Die Braut von Bethlehem“, Abb. 114), „Amaryllis“ (Abb. 115) und „Sorrow“ („Leid“). In der Braut von Bethlehem erkennen wir die Züge von der Gattin des Meisters wieder, ebenso wie dies durch Vergleich mit dem Werk „Triumph der Unschuldigen“ sich bezüglich Marias nachweisen läßt. „Amaryllis“ soll die, aus Herricks „A Pastoral Sung to the King“ entnommene Figur der Schäferin sein, die das seinerzeit sehr bekannte Lied „On a dewy Morning“ („An einem tauigen Morgen“) spielt. „Leid“ kann sicherlich als ein idealisiertes, Schmerz und Kummer verratendes Porträt und als eine künstlerische Leistung ersten Ranges bezeichnet werden. Die beiden zuletzt genannten Bilder erwarb der verstorbene Mr. George Lillie Craik, dessen Familie mit der des Meisters befreundet ist. „Die Braut von Bethlehem“, im Besitz von Mr. Henry Haslam, wurde 1885 in der „Grosvenor-Gallery“ ausgestellt.

Im Laufe des Jahres 1886 veröffentlichte Holman Hunt die nachmals so vielfach zitierten und als Quellen benutzten Aufsätze in der „Contemporary Review“, in welcher sowohl seine Ansichten über allgemein künstlerische Verhältnisse, als auch im besonderen die das Wesen des Präraphaelismus ausmachenden Grundsätze niedergelegt sind. Er nennt diese Serie von Artikeln „The P. R. B.: a Fight for Art.“ Unter den Buchstaben „P. R. B.“ wird stets die präraphaelitische Brüderschaft verstanden, bei welcher Gelegenheit ich bemerken will, daß der Künstler für die englische Sprache ausdrücklich folgende Schreibweise anwendet und verlangt: „Pre-Raphaelitism“, und nicht „Praeraphaelismus“. Aus dem obigen Titel „Der Kampf für die Kunst“ wird die seinen näheren Bekannten niemals zweifelhaft gewesene Tatsache von neuem bestätigt, daß er nämlich eine Kampfnatur ersten Ranges war. Er ist und bleibt ein ganzer Mann, der, unbeirrt um das Urteil der Welt, sich niemals scheute, öffentlich ohne Umschweife seine Meinung auszusprechen, ein Charakterzug, den im übrigen die Engländer ihm hoch anrechnen. In derselben Zeitschrift erschienen von Holman Hunt noch anderweitige Abhandlungen, unter denen ich hervorhebe: „Religion and Art“ und „Reminiscences of John Leech“.

Das bisher nicht erwähnte Porträt: „Miß Flamborough“, eine Anspielung auf eine Stelle im „Vikar von Wakefield“ enthaltend, wurde 1882 in der „Grosvenor-Gallery“, und ebendaselbst 1887 das schon gewürdigte Gemälde „Amaryllis“, sowie ferner als neu des Meisters Sohn „Hilary the Tracer“ („Hilary der Zeichner“, Abb. 116), 1886 gemalt und Eigentum des letzteren, ausgestellt. Trassieren enthält die Nebenbedeutung des Durchzeichnens, d. h. wir sehen den Porträtierten am Fenster mit einer Durchpausung beschäftigt und wenn ich mich nicht sehr irre, trägt die betreffende Vorlage den Charakter einer Schäferszene, in welcher „Amaryllis“ eine der Figuren abgibt. Bezug genommen wurde auf die in einem altenglischen Handbuch für Künstler sich vorfindende Anweisung: Beginne nicht eher zu malen bis du korrekte Umrisse angefertigt hast!

Im Jahre 1888 wurde die „New Gallery“, und um die Sache hier kurz zu bezeichnen: die Sezession von der Sezession begründet und ins Leben gerufen. Eine von der „Grosvenor-Gallery“ sich abwendende Anzahl Künstler bewirkte die Auflösung dieses Instituts und die Errichtung gedachten Vereinigungspunktes zur Förderung ihrer fachmännischen Interessen. Hier nach der „New Gallery“ sandten von nun ab viele der angesehensten Künstler, so auch namentlich Holman Hunt und andere ihre Arbeiten, die nicht in der Akademie ausstellen wollten, resp. aus irgendeinem Grunde dort nicht auf Annahme ihrer Objekte rechnen konnten. Für das Jahr 1888 war der Meister in der „Neuen Galerie“ mit dem Porträt von Mr. Price und 1889 mit dem unlängst erwähnten Gemälde „Sorrow“ vertreten. Gleichfalls beschickte er die „Old Water Colour Society“ um diese Zeit und bilden endlich im Jahre 1888 und 1889 die für die „Grosvenor-Gallery“ bestimmten Pastellbildnisse seines Freundes Martineau (Abb. 75) und Combe (Abb. 68) die letzten dort ausgestellten Arbeiten, weil das Institut alsdann eingeht.

* *
*

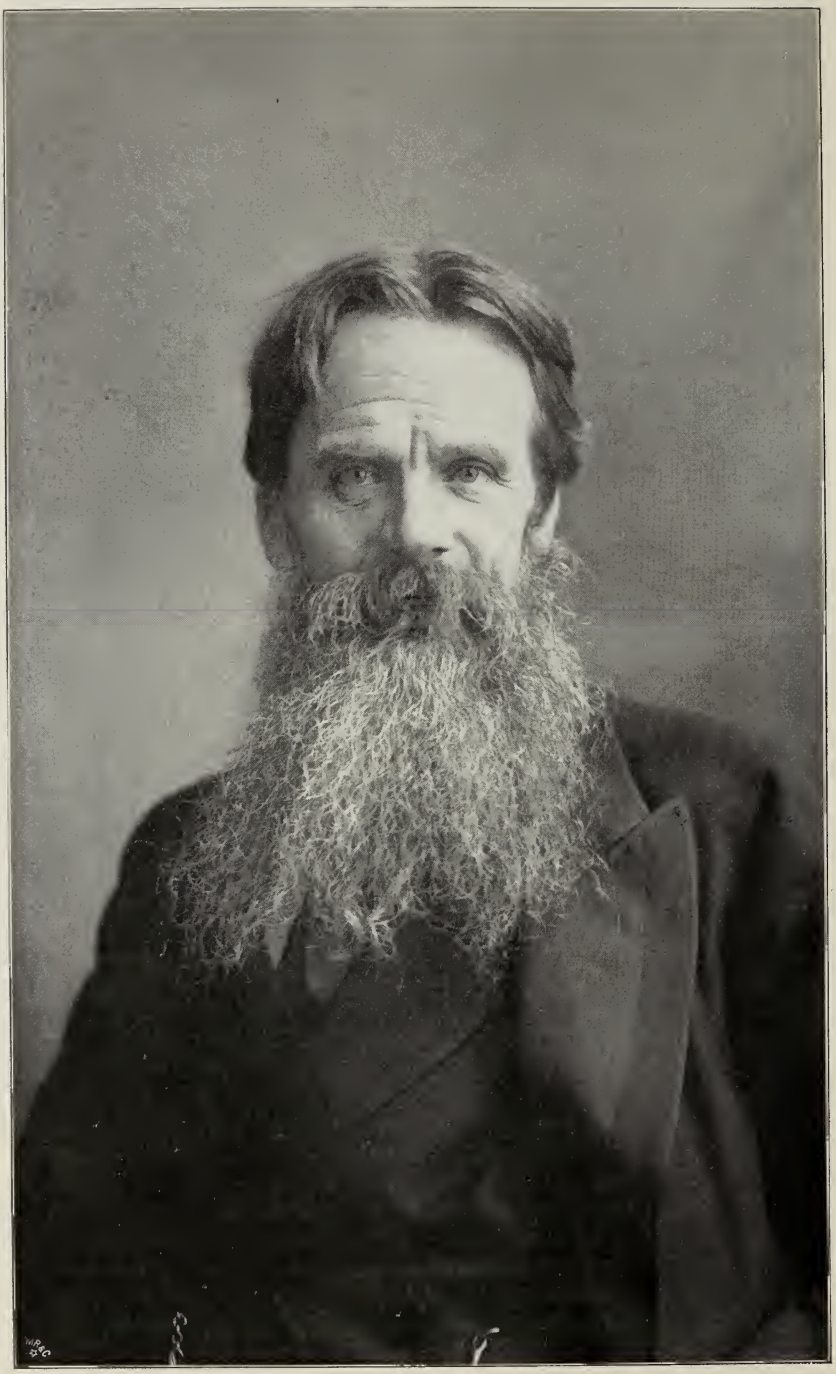

Abb. 118. William Holman Hunt.
Photographie nach dem Leben im Jahre 1891. (Zu Seite 124.)

„Pearl“, nicht „The Pearl“, ist der Name eines religiösen Hintergrund besitzenden, aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden und von Israel Gollancz in die moderne englische Sprache übertragenen langen Gedichtes. Zur Illustration des Buches fertigte Holman Hunt im Jahre 1890 auf grauem Papier eine mit chinesischem Weiß gehöhte Silberstiftzeichnung an, die in Photolithographie (Abb. 117) zu dem bestimmten Zweck reproduziert wurde und eine idealisierte, von dem irdischen, in die Heimat des ewigen Jerusalems entrückte weibliche Figur veranschaulicht. Die Illustration bezieht sich auf folgende Stelle des Poems:

O Pearl! quoth I, with pearls bedight,
art thou my Pearl? — of me so lone
regretted, and through the night bewailed.

* *
*

— thou hast reached a life of joy
in the strifeless home of Paradise.

Zu deutsch:

O Perle! sage ich, mit Perlen geschmückt,
bist du meine Perle? — von mir so Einsamen
beklagt und in der Nacht beweint.

* *
*

— Du errangst das Leben der Freude
in der Friedensheimat des Paradieses.

Holman Hunt gelangt zum Beschluß der bedeutenden Serie religiöser Bilder im engeren Sinne durch das gleichfalls im großen Stile aufgefaßte Werk „Christus unter den Schriftgelehrten“. Der Meister hat zwar noch eine in erheblich vergrößertem Maßstabe angefertigte Version des „Lichts der Welt“ 1902 begonnen und 1904 öffentlich ausgestellt, allein das obig genannte und als Unterlage für ein Mosaikwerk in der Kapelle von Clifton College dienende Aquarell ist das letzte seiner Art, soweit es sich um einen Originalentwurf handelt.

Inzwischen wurde vom Künstler unentgeltlich, während eines Zeitraums von etwa vier Wochen, das in einer von Mrs. Combe in „Keble-College“ (Abb. 34) gestifteten Kapelle aufbewahrte und nicht gering beschädigte „Licht der Welt“ restauriert. Der Name „Keble“ erinnert daran, daß der Träger desselben während der sogenannten religiösen Oxforder Bewegung neben Pusey, dem nachmaligen Kardinal Newman und Kardinal Manning eine hervorragende Rolle zur Herbeiführung des Puseyismus einnahm.

„Christus im Tempel gefunden“ stellt den Augenblick dar, als Jesus sich eben erhoben hat und von seinen Eltern gefunden wird, während „Christus unter den Schriftgelehrten“ die aktuelle Szene: „Jesus hörend und fragend“, illustriert.

Obwohl der Gegenstand schon vielfach zuvor von andern Künstlern berührt wurde, so haben doch die meisten auf Grund der apokryphischen Evangelien ein vollständig unrichtiges Bild des Sachverhalts gegeben. Viele der alten Meister irrten, obschon in der löblichen Absicht, Christum zu erheben, wenn sie dem Jesusknaben eine unbedingte Autoritätsstellung im Tempel zuwiesen, ihn das Gesetzt auslegen und berichtigen ließen, ohne seiner Bescheidenheit und daran zu denken: daß er seinen Eltern „untertan“ war. Hätte der Knabe gegen die auf dem Stuhle Moses sitzenden Ältesten sich in so unehrerbietiger Weise benommen, so würden sie, anstatt ihm mit Staunen zuzuhören, sicherlich in altjüdischer und orientalischer Tradition jedes weitere Reden untersagt haben.

Holman Hunt verlegt die Handlung in eine der Lehrhallen des Herodianischen Tempels, deren Wände in Alabasterfarben Licht reflektieren. Auf dem längs der Wand befindlichen Diwan sitzen in Halbkreisform sieben Rabbis, jeder derselben eine historische und von dem Künstler charakteristisch wiedergegebene Figur. Über sämtliche Personen

hat der Maler die eingehendsten Studien gemacht und alle ihm zu Gebote stehenden Quellen und Material durchforscht, das ihm irgendwelche Auskunft in betreff der Lebensgeschichte dieser sieben Schriftgelehrten zu geben vermochte.

Auf der linken Seite im Bilde sitzt der Rabbi Simeon, der Sohn Hillels, als der Vertreter der erhabendsten Auffassung des idealen Rabbinismus. Der Künstler hätte gern Hillel selbst eingeführt, aber seiner Berechnung nach mußte er zu jener Zeit über 100 Jahr alt sein; um indessen an ihn zu erinnern, hat er Simeon den Typus des

Abb. 119. Der Maitag auf dem Magdalenenturm. (Zu Seite 125 u. 127.)

Vaters auch in der äußeren Erscheinung verliehen, d. h. ihn als eine Art von Herkules mit langem Bart und außerdem lehrend dargestellt. Der Überlieferung gemäß soll Hillel Lastträger in Babylon gewesen sein, ein seine große Körperkraft voraussetzender Umstand. Ihm zunächst sitzt eine andere typische Gestalt, der blinde Bava ben Butah, dem Herodes die Augen ausreißen ließ, weil er dem Tyrannen den Mord seiner Gemahlin Mariamne vorgeworfen und als Sühne den Bau eines Tempels verlangt hatte.

Der dritte Rabbi, seine Hände über die Knie geschlagen, mit edlem Kopf und nachdenklichem Gesichtsausdruck, wird von Holman Hunt als die, namentlich durch den Talmud berühmt gewordene Figur des Johanan ben Zakkai im Bilde geschildert. Der

Talmud schreibt ihm mehrere Parabeln zu, die jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nur der Widerhall der Gleichnisse Jesu sind, so vornehmlich das vom Hochzeitskleid und den törichten Jungfrauen. Hier im Gemälde hört Zakkai staunend und voller Bewunderung dem armen Knaben aus Galiläa zu.

Demnächst in der Reihe der Schriftgelehrten kommt Jonathan ben Uzziel, der Autor des „Targum", der sich Bemerkungen aufschreibt und Jesu nicht allzugünstig gesinnt erscheint. Höchst charakteristisch ist die Person des Rabbi Zadok aufgefaßt, der ein Nachfolger Judas des Goloniters war und in seinem ernsten und strengen Ausdruck, einen Gebetsriemen um den Kopf gewunden, Mißbilligung und Tadel erkennen läßt. Ja, in seinen schwarzen, düsteren Augen zuckt es wie Wetterleuchten und als ob sich bald ein Blitz entladen würde.

Leicht angelehnt an Zadok erblicken wir den Rabbi Dosithai, den bescheidenen, aber entschlossenen Gegner des Herodes. Der letzte endlich, der Rabbi von Jamnia, schwer-

Abb. 120. Magdalenen-College in Oxford. (Zu Seite 125.)

hörig, faßt unwillkürlich mit der linken Hand nach dem Ohre, um Jesu besser verstehen zu können. Die Einführung dieses gütigen Schriftgelehrten hat Holman Hunt hauptsächlich deshalb bewirkt, um einen vermittelnden symbolischen Zusammenhang mit Jesu herzustellen. Der Talmud nämlich läßt ihn den Ausspruch tun, daß er selbst sich nicht höher einschätzte als den einfachsten Handwerker, denn „aufrichtige und treue Arbeit, welcher Art sie auch immer sei, ob erhabener Natur oder geringfügig, besitzt vor Gott den gleichen Wert und führt zu demselben Ziel". Jesus aber war zu jener Epoche nicht mehr als der gehorsame Lehrling in der Zimmermannswerkstätte seines Vaters.

Zur Linken sitzt vor den Schriftgelehrten, gewissermaßen eine Stufe tiefer, d. h. zu ebener Erde, der junge Gamaliel, die Beine übereinandergeschlagen, während rechts, gleichsam zum Gegengewicht für die Ausgleichung einer wirkungsvollen Gruppierung, Nikodemus und Joseph von Arimathia im Knabenalter und in derselben Stellung wie jener abgebildet und zugleich durch ihre vertraute Haltung als Freunde gekennzeichnet sind. Sämtliche Rabbis wurden dem Range ihres Amtes nach in reicher orientalischer, zeitgenössischer Kleidung und, den Tempelvorschriften gemäß, auch in bloßen Füßen dar-

gestellt. Wie nicht anders zu erwarten, sind alle Details mit peinlichster Sorgfalt und in einer Weise veranschaulicht, die schwerlich der Erweiterung fähig sind.

Jesus kniend, das Buch des Propheten Jesaias in der linken Hand als Rolle haltend, und der orientalischen Sitte gemäß, mit der rechten Hand die Stirn berührend, als Zeichen der Ehrerbietung und Aufmerksamkeit, wird mehr wie ein Geprüfter denn ein Lehrender dargestellt. Der Haltung Simeons nach zu schließen, scheint dieser Jesu ein Thema zur Auslegung gegeben zu haben und letzterer schickt sich an, die Fragen zu beantworten. Die Blicke aller Anwesenden sind auf den Jüngling in weißer Tunika, mit edelstem und verständigem Gesichtsausdruck gerichtet. Schön große blaue Augen und reich herabwallendes rotgoldenes Haar vollenden und steigern den Gesamteindruck zu solcher Höhe, daß es kaum des leicht angedeuteten Heiligenscheins bedurft hätte, um,

Abb. 121. Draycott-Lodge mit dem Bilde „Der Maitag auf dem Magdalenenturm“. Photographie. (Zu Seite 127.)

trotz aller Demut, den einstigen Lehrer aller herauszuerkennen. Die in dem Werke enthaltene Schönheit und Feierlichkeit stempeln es zu einem der ersten religiösen Bilder der alten und modernen Kunst. Es befindet sich im Besitz von Mr. J. T. Middlemore.

Nicht um mit seinem Können, seiner Geschicklichkeit, seiner Virtuosität zu prahlen, finden wir in Holman Hunts Bildern mit unermüdlicher Genauigkeit Details und Nebensächlichkeiten zusammengetragen, sondern weil er einerseits glaubt: so war es wohl, und anderseits der Ansicht ist: jede große Kunst für das Volk muß in ihrem End- und Hauptziel didaktisch sein, sie soll uns mitten hinein in die Natur, in die Taten der Geschichte versetzen und uns überhaupt die Bedeutung des Lebens lehren und erkennen lassen. Selbstverständlich muß ein solches Werk groß in der Anlage, wahr in der Behandlung, keine bloße Abschrift der Natur, sondern in eigener Art empfunden und schließlich für jedermann verständlich sein. Wie leicht wird es dem Beschauer ohne weiteres den Gesamtinhalt von „Christus in dem Tempel gefunden“ und „Christus

unter den Schriftgelehrten“ zu überblicken! Ist dies aber erst geschehen, so vertieft sich das Interesse für das Werk und wird wie von selbst auf die Einzelheiten hinübergeleitet. Findet der Laie — und die große Menge besteht in der Hauptsache doch aus solchen — das ihm gerade geläufige Beiwerk richtig und fesselnd geschildert, so bleibt ein derartiger Umstand oft die Ursache, die in dem Gemälde niedergelegten Lehren am zwangslosesten

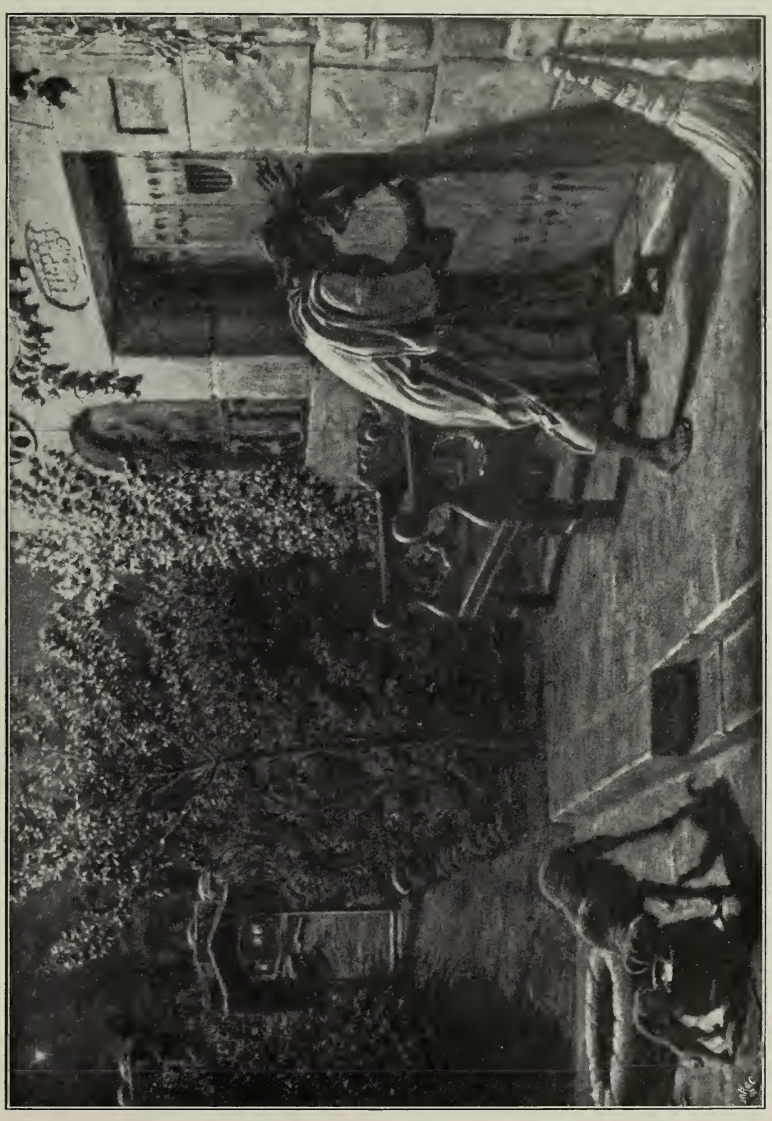

Abb. 122. Der zudringliche Nachbar. In der Kunstgalerie zu Melbourne in Australien. (Zu Seite 127.)

in sich aufzunehmen und in der Erinnerung zu behalten. Möglicherweise aber vermag der Gelehrte und Fachmann noch mehr angezogen zu werden, der da weiß, wie viel Zeit und Mühe ernste Resultate liefernde Forschungen beanspruchen. Wie freudig erstaunt wird z. B. der Orientalist, der Historiker, der Bibel- und Talmudkenner, der Architekt, der Kostümkundige und der Kulturhistoriker sein, hier in den genannten Darstellungen gleichsam spielend die Errungenschaften seiner Studien in Übereinstimmung mit den gewonnenen Kenntnissen und der Wissenschaft bildlich vorgetragen zu sehen. Um

Abb. 123. Val d'Arno. Aquarellbild. (Zu Seite 127.)

dies zu erreichen, hat Holman Hunt allerdings keine Mühe gescheut, er besaß den Mut, seine Überzeugung ohne Ausflüchte im Werke zu dokumentieren, verbunden mit einer unbezähmbaren Macht des Willens.

Ernst Cheneau erzählt uns in seinem Buche „La Peinture anglaise", daß ein Gelehrter, der Holman Hunts Bild des „Gedungenen Hirten" sah, durch die in demselben enthaltenen Details vollständig für den Künstler gewonnen wurde. Des Meisters Schöpfungen besitzen den Vorzug, daß sie in uns nicht das Gefühl einer rekonstruierten biblischen Geschichte erwecken, etwa so, wie man auf Grund einer einzigen aufgefundenen Säule einen antiken Tempel auf dem Papier wiederherstellt, sondern er zeigt uns das Original sebst.

In bezug auf die Wichtigkeit genauer Details im Bilde äußert sich Ruskin in den „Modern Painters", Vol. II: „Of the fore ground" wie folgt: „... In alledem, was uns am geringfügigsten und verachtenswertesten erscheint, müssen wir einen neuen Beweis erblicken, was die göttliche Macht für den Ruhm und die Schönheit tut und es denen, die es noch nicht wissen, verkünden und sie lehren, das ist die deutlich vorgezeichnete Pflicht, welche die Vorsehung uns auferlegt."

* * *

Aus dem Jahre 1891 stammt das nach dem Leben aufgenommene und hier zur Ansicht gebrachte Bildnis von Holman Hunt (Abb. 118). Durch zwei Ereignisse wird der vorliegende Zeitabschnitt noch besonders bemerkbar: Mrs. Combe, die im Interesse des Künstlers und seiner Werke zu seiner allgemeineren Anerkennung ebensosehr wie für den Verkauf seiner Arbeiten persönlich und unermüdlich wirkende Freundin, eine gütige, edle Frau, deren Rat und Tat, deren materielle Hilfe nie versagte, wird aus dieser Zeitlichkeit abberufen. Sie und ihr Gatte, sie haben beide viel für den Sieg des Präraphaelismus getan!

Noch vor ihrem Heimgange sollte Mrs. Combe die Freude erleben, ein Werk ausgestellt zu sehen, das längere Vorbereitungsstadien durchgemacht hatte und einen alten Universitätsbrauch in Oxford veranschaulicht. Dies in bezug auf Komposition zu seinen besten Arbeiten zählende und hinsichtlich des Kolorits als ein unübertrefflich zu erachtendes Gemälde, betitelt sich „May Day on Magdalen Tower“ („Der Maitag auf dem Magdalenenturm“, Abb. 119). Wer dies Bild nur aus der Übertragung in Schwarz und Weiß kennt, vermag sich eben keinen Begriff davon zu machen, welchen Farbenreiz es besitzt und welchen koloristischen Zauber es ausübt. Alle diejenigen, welche ehedem geschrieben haben: „Die Farben entringen sich Holman Hunts Palette nur düster und schwer“, werden beim Anblick dieses herrlichen, hochpoetischen, in seiner eigenen Sammlung befindlichen Werkes den Weg nach Damaskus antreten müssen. Das Sujet ist kein religiöses im engeren, sondern nur im weiteren Sinne: Beim Sonnenaufgang gegen fünf Uhr morgens im Mai versammeln sich in vollem Ornate die Professoren, Lehrer, Studenten, Schüler und Choristen des „Magdalenen-Institutes“ (Abb. 120) auf der festlich mit Blumen und Girlanden geschmückten Plattform des Daches, von dem zwei Türme gen Himmel streben. Das Morgenlicht der Sonne nuanciert die Wolken und gibt der gesamten Atmosphäre, vom kühleren Blau sich nach und nach mehr abstufend und zum Rosa übergehend, eine wunderbar schöne und charakteristische Stimmung.

Der Fußboden des flachen Daches ist übersät mit Tulpen, Hyazinthen, Kaiserkronen und manchen anderen Frühlingsblumen. Unter den Direktoren, mit schwarzen und scharlachfarbenen Gewändern angetan, erblicken wir einen nur gelegentlich sich in der Universitätsstadt aufhaltenden, in orientalischer Tracht und in betender Stellung abgebildeten Parsen. Die Priester und Gebildeten dieser Religionsgemeinschaft wissen sehr wohl, daß sie in der Sonne nur das Symbol der Gottheit verehren, und ersteres von dem Volke, sei es im Laufe der Zeit durch Vergessenheit oder aus anderen Gründen mit dem Schöpfer selbst identifiziert wurde.

Ich habe oft vor dem Bilde mit dem Meister zusammengestanden und erfreute ihn

Abb. 124. Athen. Aquarellbild. (Zu Seite 127.)

Abb. 125. Holman Hunt als Doktor der Universität Oxford.
Photographie nach dem Leben. (Zu Seite 129.)

nichts mehr, wenn ich ihm auf seine Frage, ob ich das Gemälde wirklich schön finde, mit einem aufrichtigen und ehrlichen „Ja" antworten konnte.

Seine Freude hat noch eine besondere Ursache: Mit Stolz weist er auf einen der Knaben in weißen Anzügen, die Kränze von Eichenblättern, Apfelblüten, Stiefmütterchen und sonstigen Frühlingsblumen um den Hals tragen, und sagt: „Das ist mein Sohn Hilary, der die erste christliche Kirche in Birma erbaut hat!" Letzterer befindet sich dem Beschauer zunächst in der ersten Reihe von vier Knaben vor den Direktoren und ist erkenntlich durch den Umstand, daß er seine Noten auf den Deckel der in der Hand haltenden Studentenkappe gelegt hat. Als Modell für die übrigen jungen Leute standen meistens Söhne und Enkel von bedeutenden und bekannten englischen Persönlichkeiten. Wochenlang begab sich Holman Hunt schon gegen vier Uhr morgens auf den Magdalenenturm, um genau die Lichteffekte der aufgehenden Sonne zu studieren. Zwischen den

Türmen hindurch sieht man auf dem Bilde die Stadt Oxford. Der an Ort und Stelle, wegen des geringen Raumes auf dem Dache in kleineren Abmessungen hergestellte Entwurf, also das eigentliche Original, ziert jetzt das Atelier des Meisters in einem von ihm gezeichneten und als Grundmotiv Sonnenstrahlen entsendenden Rahmen (Abb. 119). Nach dieser als Vorlage dienenden Arbeit wurde dann in großen Dimensionen das früher in Draycott-Lodge (Abb. 121) und jetzt in der Wohnung in Melbury Road aufgehängte Gemälde angefertigt. Verschiedener Umstände halber konnten keine anderen wie die vorliegenden Illustrationen zur Veranschaulichung des Werkes vorgeführt werden, indessen soll bemerkt werden, daß das bezügliche, von der Berliner Photographischen Gesellschaft aufgenommene Blatt zwar zum Verkauf steht, jedoch ohne Reproduktionsrecht.

Im Herbst des Jahres 1892 trat Holman Hunt in Gemeinschaft seiner Gattin die vierte und letzte Reise nach Palästina an. Der Weg dorthin wurde über Italien, Griechenland, Athen, Alexandrien, Kairo, den Nil herauf bis Philä genommen, und schließlich wiederum in Jaffa gelandet. Während des März 1893 bot sich dem Künstler dann abermals die Gelegenheit, in der heiligen Grabeskirche zu Jerusalem der Zeremonie „Dem Wunder und der Verteilung des heiligen Feuers“: „The Miracle of Sacred Fire in the Church of the Sepulchre“ beizuwohnen, auf Grund dessen eins seiner figurenreichsten und die Feier in treuester Weise schilderndes Bild entsteht. Ich habe die Köpfe in dem Werk nicht gezählt, aber Personen, die es getan haben, geben die betreffende Zahl auf etwa fünfhundert an. Jedenfalls sind es einige Hundert! Während türkische Soldaten die verschiedenen christlichen Pilger in Ordnung halten, bricht das erwartete Feuer in wunderbarer Weise auf dem Altar hervor. Auch dies Bild ist in allen Details vorzüglich; aber je nach dem Parteistandpunkt wurde es in der Ausstellung der „New Gallery“ im Jahre 1899 viel bewundert oder auch scharf kritisiert. Es hängt zurzeit in seiner Kollektion und sind die Bedingungen für den Ankauf schwieriger Natur, weil Holman Hunt das Werk nur an jemand veräußern will, der den Inhalt desselben auch wirklich erfaßt, resp. die wahrhaftige Geneigtheit hierzu bekundet. Dann schreibt er in der Regel bei den Hauptgemälden noch die Einschränkung vor, daß diese in England verbleiben müssen.

Zu den für das Jahr 1893 zu vermerkenden Gemälden gehört der auf Unterlage des Evangeliums Lucä XI, 5 bis 9, sowie den betreffenden Parallelstellen Matthäus VII, 7, Markus XI, 24 und Johannes XVI, 23 und 24 geschaffene „The importunate Neighbour“ („Der zudringliche Nachbar“, Abb. 122). Es heißt in obigem Evangelium: Und er sprach zu ihnen: Welcher ist unter euch, der einen Freund hat und ginge zu ihm zu Mitternacht und spräche zu ihm: „Lieber Freund, leihe mir drei Brote, denn es ist mein Freund zu mir gekommen von der Straße und habe nicht, daß ich ihm vorlege.“ Der zudringliche, ungestüme und sich nicht abweisenlassende Nachbar erhält endlich Einlaß, denn so heißt es: „Klopfet an, so wird euch aufgetan.“ Ursprünglich diente der Entwurf dazu, um Sir Edwin Arnolds Gedicht „Light of the World“ zu illustrieren, während das Gemälde sich in der Kunstgalerie Melbournes in Australien befindet. Die scheinbare Inschrift über der Tür des Nachbars löst sich bei näherer Betrachtung in den ornamental behandelten siebenarmigen biblischen Leuchter auf.

Unter den die letzte Orientreise gezeitigt habenden Früchten nenne ich unter anderem „Corfu“ und „Athen“, letzteres mit des Künstlers Monogramm und 1892 bezeichnet. Vereinzelt hat der Meister seinen vollen Namen auf den Werken ausgeschrieben, für gewöhnlich aber besteht die Signatur in Form zweier verschlungenen Buchstaben „H“, in die ein „W“ hineingesetzt ist. Mitunter befindet sich unter denselben ein von links nach rechts zeigender Pfeil. Die schon früher angefertigte und auch bereits erwähnte Landschaft „Sunset in the Val d'Arno“ („Sonnenuntergang im Arnotale“, Abb. 123) und „Athen“ (Abb. 124), beide Aquarellbilder, stellte der Maler 1893 in der „Old Water Colour Society“ aus. So viel mir bekannt, hat er seitdem die oben genannten Ausstellungen überhaupt gar nicht mehr oder nur ganz ausnahmsweise noch beschickt.

Die Kunst ist lang, das Leben kurz! Am 6. Oktober 1893 stirbt der 1821 geborene Ford Madox Brown, den Holman Hunt zwar außerordentlich anerkennt, aber

unter keinen Umständen als den Stammvater der Präraphaeliten gelten läßt. In seinem großen Werke über die Geschichte der Brüderschaft zieht Holman Hunt aus Browns Tagebuch die Belegstellen dafür heraus, daß er im Recht mit seiner Ansicht verbleibt. So erklärt der Meister z. B. bei einer lobenden Besprechung von Browns Gemälde „Christus wäscht Petrus die Füße“: Dies Werk ist adoptiert von den Präraphaeliten und bildet nicht nur einen Wendepunkt, sondern einen vollständigen Umschwung in seiner bisherigen Malweise (Abb. 56). Wenn ich mich in den Geist der präraphaelitischen Grundsätze und in ihre gesamte Anschauungsweise hinein versenke, so würde ich an Browns Bild zu erinnern haben, daß er Petrus für die Zeit jener Handlung viel zu alt, d. h. etwa als einen sechzigjährigen Mann dargestellt hat.

So wie auf Burne-Jones und Morris durch Rossetti, so wurde auf diesen durch Ford Madox Brown gewirkt, und wäre Rossetti der Vater des Präraphaelismus, dann natürlich müßte folgerecht sein Lehrer sozusagen der Großvater der Brüderschaft gewesen sein. Holman Hunt läßt auf Grund dokumentarischer Beweise und Tatsachen weder das eine noch das andere zu! Von einzelnen sehr bedeutenden und von mir hochgeschätzten Kunstkritikern, so namentlich von Robert de la Sizeranne, wird in seiner vortrefflichen Schrift „La Peinture contemporaine anglaise“ die lineare Abstammung der bezüglichen Bewegung in der Kunstgeschichte von Brown herzuleiten gesucht. Holman Hunt veröffentlicht nun in seinem Buche einen Teil des Briefwechsels mit Sizeranne und spricht sich dahin aus, daß letzterer bisher nicht habe anders urteilen können, als wie er es tat, weil ihm nur von jener Seite Beweismaterial zur Verfügung stand. Schließlich sei er aber durch unausgesetzte Angriffe und die zu einer Legendenbildung führenden Entstellungen der Tatsachen von dritter Seite her, genötigt gewesen, vollständig den Sachverhalt unter Angabe von Daten usw. aufzuklären. Hierbei handelt Holman nur logisch, um so mehr, da er keinenfalls den Einfluß der deutschen Schule, der sogenannten Nazarener weder im allgemeinen auf den Präraphaelismus, noch im besonderen auch nur im geringsten auf sich bestehen lassen will oder gar anerkennt. Für des Meisters eigene Person trifft dies vollkommen zu, indessen auf Brown haben die Nazarener eingewirkt, d. h. eben bis vor der Zeit, in welcher nach Holman Hunts Ausspruch der Wendepunkt in dessen Kunstrichtung erfolgt.

Madox Brown, der in Calais geboren, verdankte zunächst alles, was er geworden ist, Antwerpen, Paris und Rom. Hier war er im Jahre 1845, und erhielt daselbst bleibende Anregung von Cornelius und Overbeck. Wenn auch in anderer Weise als die Präraphaeliten, so suchten doch die Führer der Nazarener deshalb nicht minder nach der Wahrheit, wie jene. Viele Wege führen bekanntlich zur ewigen Stadt! Wäre Madox Brown der Fels, auf dem die präraphaelitische Schule errichtet wurde, wäre er der Stammvater der betreffenden Familie, dann gehörten in logischer Konsequenz die sich schon dreißig Jahre früher verbindenden Künstler, wie Cornelius, Overbeck, Schadow, Veit, Schnorr von Carolsfeld und Führich, kurzum die der „Karton-Schule“ zugetanen Maler jedenfalls mit zu den Ahnen der Präraphaeliten. Da aber Holman Hunt in bezug auf den in Rede stehenden Punkt die genealogisch-künstlerische Urheberhaft Madox Browns mit aller ihm eigentümlichen Entschiedenheit, nämlich soweit es sich um ihn, als den Begründer des Präraphaelismus handeln soll, ablehnt, so fallen hiermit selbstverständlich zugleich für die zur Sache in Betracht kommende Kontroverse auch die Nazarener. Bei der außerordentlichen Wichtigkeit, welche diese Frage in der Kunsthistorik hinsichtlich der Entwicklung der modernen englischen Kunst einnimmt, hielt ich es für angezeigt, des Meisters Standpunkt auch weiteren Kreisen bekannt zu machen. Einigermaßen verwickelt gestaltet sich die Angelegenheit ferner dadurch, daß eine nicht unerhebliche Anzahl von Schriftstellern seither Rossetti mehr in den Vordergrund gesetzt hatten, während Holman Hunt, wie bereits an früherer Stelle bemerkt worden war, auf Grund von Tatsachen, jenen als seinen Schüler und insonderheit da als solchen reklamiert, wo er noch im Sinne der Präraphaeliten schaffte. Unter allen Umständen werden auf Grund von Holman Hunts Werk Umwertungen eintreten müssen!

Abb. 126. Hilary, der zweite Sohn des Meisters. Kreidezeichnung.
(Zu Seite 131.)

Für das Jahr 1894 ist das in der „New Gallery" ausgestellte Porträt von Mr. Rathbone, und weiter 1895 zu registrieren, daß Mr. Holman Hunt von der Universität Oxford die Doktorwürde empfängt. Die dem Text beigefügte Illustration zeigt uns den Künstler in der Robe als Doktor des Zivilrechts (Abb. 125). Der Freundes- und Bekanntenkreis von bedeutenden Männern, denen der Meister in irgendeiner Beziehung nahestand, lichtet sich naturgemäß immer mehr um ihn herum. Alte Erinnerungen tauchen in ihm mit so ungetrübter Geistesfrische bei derartigen Anlässen auf, daß, wenn er von den ehemaligen Freunden und Gefährten spricht, nichts in ihm erblaßt erscheint. 1892 ist das Todesjahr Tennysons, des Poëta laureatus, dessen Gedichte Holman Hunt im Verein mit den bereits früher genannten Künstlern als die ersten illustriert hatten. Der Poet inspirierte die Präraphaeliten machtvoll; namentlich ist es ihm zu verdanken, daß die Artussage in der bildenden Kunst neubelebt wurde. Die ausführlichste Biographie des Verewigten verfaßte sein Sohn, aber eine gleichfalls wertvolle Lebensbeschreibung rührt von Arthur H. Waugh her. Gleich wie Holman Hunt in der Jugend keine Aufmunterung zum Malen von seinen Angehörigen erhielt, so erging es ähnlich auch jenem hinsichtlich des Dichtens. Als Tennyson seinem Großvater zum Geburtstag ein Poem einsandte, gab ihm dieser zehn Schilling mit der Bemerkung, daß er ein höheres Honorar wohl niemals in seinem Leben verdienen würde, obgleich ihm doch auf dem Gipfel seines Ruhmes für einzelne Arbeiten ein Pfund

Sterling pro Wort bewilligt wurde. Kaum hatte indessen der Großvater vernommen, daß Tennyson endgültig der Theologie entsagte, als er ihn enterbte.

Dem großen unerbittlichen Schnitter fällt im Laufe des Jahres 1896, unter den hervorragenden Künstlern stark mähend, eine reiche Ernte zu: Leighton, Millais und Morris sind seine Opfer. Holman Hunt berichtet, daß während einer Ausstellung von Millais' Werken in der „Grosvenor-Gallery" zu Lebzeiten des Künstlers und bei seiner gleichzeitigen Anwesenheit daselbst, Millais mit Tränen in den Augen Lady Constance Leslie das Geständnis machte, wie tief er bedauere, seine Jugendrichtung nicht verfolgt und den Pegasus seiner Muse in den Dienst des Kapitals gestellt zu haben, allein die maßlose Wut der meisten einflußreichen Personen gegen den Präraphaelismus sei ihm nicht mehr möglich zu ertragen gewesen!

So etwas wie wirkliche Reue muß Millais wohl empfunden haben, denn gegen Ende seines Schaffens kehrt er wenigstens in den Sujets wieder zum Beginn zurück. Ich nenne in dieser Beziehung nur: „Der Vorläufer" (St. Johannes der Täufer), „Die

Abb. 127. Sunny Acre, Holman Hunts Landsitz. (Zu Seite 132.)

Jugendzeit von St. Theresa" und „Sprich, sprich!" Die im Traum erscheinende Braut im letzterwähnten Gemälde vermag man symbolisch als den „Präraphaelismus" zu deuten.

Nicht nur Bücher, auch Bilder haben ihr Fatum! Ein solches führte in einer Auktion bei Christie am 13. März 1904 Werke der drei bedeutendsten Mitglieder der Brüderschaft zusammen. Millais und Rossetti waren tot, aber ihre Gemälde hätten sich wohl mancherlei aus vergangenen Tagen und gemeinschaftlicher Arbeit zuflüstern können. Hier war Rossettis „The Bower Meadow", eine erst 1872 vollendete Komposition von weiblichen Figuren, die aber bereits 1850 in der parkartigen Landschaft von Knole in der Nähe von Sevenoaks, während sich Holman Hunt in seiner Begleitung befand, begonnen wurde. Von letzterem wurde „Der junge Laternenmacher von Kairo", und von Millais das kurz vor seinem Tode, 1895, angefertigte Gemälde „Die Zeit" zum Verkauf in der gedachten öffentlichen Versteigerung angeboten. Man sagte scherzweise von Millais, um seine Realistik zu bezeichnen: Wenn er Engel gemalt hätte, wüßten wir, wie sie aussehen! Und doch stellt das hier soeben genannte Werk im Sujet, wenn auch keinen Engel, so doch eine die Tür aufstoßende geflügelte Figur mit der Sense und Stundenglas in der Hand dar. Die Vorboten des Todes mußten sich

dem großen Meister sicherlich viel früher verkündet haben als man glaubt, denn, wenn auch zur erklärenden Entschuldigung für die künstlerische Schwäche des Bildes seine Verleugnung der sonst üblichen Realistik angeführt wird, so hat doch wohl sein aufreibendes Leiden am meisten hierzu beigetragen. Daß Millais selbst zu der traurigen Gewißheit der Erfüllung seiner „Zeit" gekommen, geht übrigens zweifellos noch aus einem anderen Umstande hervor: Er gab nämlich der „Zeit" seine eigene, nach einer Profilphotographie modellierten Züge.

Zur Charakteristik Millais' möge folgende von Holman Hunt erzählte und jedenfalls sehr wenig bekannte Episode aus den letzten Stunden des ersteren dienen. Als die Prinzessin Louise, die selbst Künstlerin und eine Schülerin des Bildhauers Sir Edgar Böhm war, von dem herannahenden Ende Millais' hörte, suchte sie ihn auf und er-

Abb. 128. Sunny Acre, Holman Hunts Landsitz. (Zu Seite 132.)

kundigte sich, ob sie ihm irgendeinen Wunsch erfüllen könnte. Der Maler bat um die Vermittelung der Prinzessin bei der Königin Victoria, damit diese seine Gattin empfangen möchte. Es geschah am nächsten Morgen! Zur Klarlegung des Sachverhalts soll bemerkt werden, daß die Königin mit Ausnahme von zwei oder drei Fällen niemals eine geschiedene und eventuell wieder verheiratete Frau bei sich sah. —

Aus dem Jahre 1897 stammt der hier in der Illustration veranschaulichte, in Kreide ausgeführte Studienkopf von „Hilary" (Abb. 126), des Meisters Sohn, dessen Gesichtsausdruck einen heiteren und gutmütigen Charakter erkennen läßt. Sowohl den letzteren, wie auch andere Mitglieder der Familie hat Mr. Edward R. Hughes, zeitweise Präsident der „Royal Water Colour Society", der Hausfreund der Familie, ebenfalls gezeichnet, namentlich aber ein hübsches und sehr ansprechendes Porträt von Miß Gladys Holman Hunt gemalt. Der Genannte, einer der liebenswürdigsten Künstler, dem ich viel wertvollen Aufschluß zur Sache verdanke, ist der Neffe des Holman Hunt befreundeten, der

präraphaelitischen Bewegung stets sympathisch zur Seite stehenden und in verwandtem Sinne schaffenden Malers Arthur Hughes. Am 17. Juni 1898 wird Burne-Jones aus dieser Zeitlichkeit abberufen! Seine Bemerkungen über Millais sind von ungewöhnlichem Interesse. Er sagt u. a.: „In Millais, sobald er als Mensch zur Reife gekommen, war der Künstler erstorben und nur der glänzende Virtuose übrig geblieben, weil er jenem unheilvollen Sirenengesang der Menge lauschte ....“ Man ersieht bei der psychologischen Analyse von Burne-Jones' Worten, daß er die Abkehr Millais' vom Präraphaelismus mehr der Gefallsucht als anderen Motiven zuschreibt. Holman Hunt, der den Abfall nicht minder wie Burne-Jones im tiefsten Herzen betrauerte, blieb trotzdem ein treuer Freund seines ehemaligen Genossen, eine Tatsache, die um so höher veranschlagt werden muß, da er sich grundsätzlich mit der Annahme von Titeln, Standeserhöhungen usw., kurzum mit Dingen nicht einverstanden erklären konnte, die er zartfühlend und schonend dahin zusammenfaßt: „... Millais besaß nun alles, was das weltliche Fortkommen erleichtert!“ Also weniger wie Burne-Jones in der Gefallsucht Millais', erblickt Holman Hunt als Ursache der Abkehr seines Freundes die ihn beherrschende weltliche Gesinnung. Der Meister klagt Millais nicht direkt an, als er bei einem offiziellen Feste nicht neben ihm, sondern höher hinauf sitzen wollte, aber man fühlt den Worten nach, wie Trauer seine Seele durchzittert haben muß.

Wie oft mag Burne-Jones in bezug auf Millais sich eines von ihm in Oxford niedergeschriebenen Satzes erinnert haben: „Wenn wir über große Männer und Heroen des Geistes nachdenken, mögen dies nun Eroberer, Propheten, Poeten, Musiker oder Maler sein, so geschieht es meistens in trennendem Sinne und nicht im Licht der Vereinigung! Ungeachtet seiner großen anzuerkennenden Verdienste um die englische Kunst, besaß Millais zu kühlen Verstand, um einer tieferen Leidenschaft fähig zu sein; er vermochte nicht ernstlich in den Geist vergangener Zeiten einzudringen.“

Rossetti, Morris in Hammersmith und Kelmscott Manor, Burne-Jones in der „Grange“ in Northend Road, Walter Crane sowohl in Beaumont Lodge wie in Holland Street, Sir William Richmond in Beavor Lodge in Hammersmith, Watts in Limnerslease, Holman Hunt in Draycott-Lodge, Melbury Road und Sunny Acre (Abb. 127 und 128), sie alle haben den gut bürgerlichen, zwar standesgemäßen, würdigen, aber soweit es die Verhältnisse gestatten, den ländlichen, stillen und friedlichen Charakter ihres Heimes gewahrt. Nur einer von den hervorragenden Meistern und insonderheit von den Präraphaeliten, Millais, ist auch äußerlich ein Abtrünniger geworden. Er bewohnte im Stil eines Grand Seigneurs einen Palast in einer Straße, die nur solche enthält und bezeichnend genug „Palace Gardens“ heißt.

Unter den 1898 nach der „New Gallery“ gesandten künstlerischen Erzeugnissen Holman Hunts sind hervorzuheben das Porträt von Mr. Sidney Morse, eines Freundes des Malers und „The Beloved“ („Der Vielgeliebte“, Abb. 129), im Besitz und mit Bewilligung König Eduards VII. hier reproduziert. „The Beloved“ stellt den in den „Schatten des Todes“ enthaltenen Christuskopf in gering veränderter Form als selbständiges Bild dar. Naturgemäß mußte namentlich die Armhaltung unter diesen Verhältnissen eine vollständig angepaßte sein, und entspricht somit das Werk mehr der vom Künstler im Jahre 1869 in Jerusalem hergestellten Einzelstudie für den Kopf Christi zu dem soeben genannten Hauptbilde „The Shadow of Death“ (Abb. 88).

Für das Jahr 1900 können drei wichtige, zu Holman Hunt in Beziehung stehende Ereignisse bezeichnet werden: Ruskin, 1819 geboren, beschließt, tief betrauert von der gesamten Nation, seine irdische Laufbahn. Hinsichtlich seiner Person, die sich übrigens mehr und mehr zur historischen Figur kristallisiert, wurde bereits an den geeigneten Stellen das Nötige gesagt, soweit Mr. Holman Hunt dabei in Betracht kommt.

Zweitens vereinigte sich eine Anzahl von Freunden, um dem Meister als Zeichen der Hochschätzung sein eigenes, von Sir William Richmond angefertigtes Porträt zu verehren (Abb. 130). In der Illustration der Innenräume von Draycott-Lodge (Abb. 131) ist es das auf der Staffelei befindliche Bildnis und hat es selbstverständlich den Umzug nach Melbury Road mitgemacht, woselbst es in dem Drawing Room von

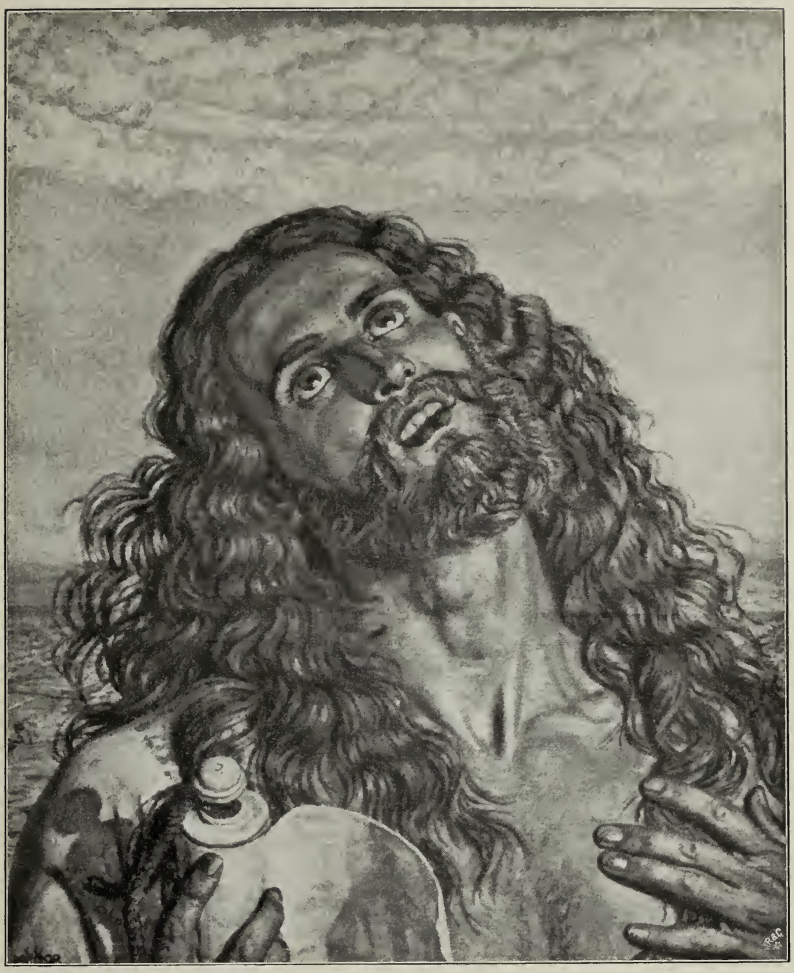

Abb. 129. Der Vielgeliebte (Christus).
Im Besitz S. M. König Eduards VII. und mit dessen Spezialerlaubnis reproduziert. (Zu Seite 132.)

Mrs. Holman Hunt, oder wie sie auch zu sagen pflegt, in der „Galerie" einen Ehrenplatz einnimmt. Sir William Richmond gehört zu denjenigen Künstlern, die offen den Einfluß der Präraphaeliten auf ihre Schaffenstätigkeit anerkennen. Durch seine Entwürfe für die Mosaik in der St. Pauls-Kathedrale ist der Genannte ja allgemein rühmlichst bekannt, aber eines seiner Werke besitzt für uns noch ein besonderes Interesse: das nach dem Leben in Friedrichsruh angefertigte, höchst charakteristische Porträt des Fürsten Bismarck.

Der Schluß des Jahres wird dadurch bezeichnet, daß der Meister am 15. Dezember in Walthamstow, woselbst William Morris 1834 geboren, in der dortigen Volksbibliothek, dessen sehr ausdrucksvolle, von H. C. Fehr modellierte Bronzebüste enthüllt. Die Bibliothek verdankt ihre Entstehung Mr. J. Paßmore Edwards, dem bekannten Begründer vieler gemeinnütziger Institute. Holman Hunt skizzierte bei dieser Gelegenheit in seiner Rede den Lebenslauf des Verstorbenen und hob hervor, daß, als letzterer sich der dekorativen Kunst zu widmen begann, diese ihrem Untergang auf abschüssiger Bahn zueilte, bis es den Präraphaeliten gelang, den Anstoß zu einer von Morris mit Enthusiasmus ergriffenen Bewegung zu geben, um in praktischer Weise Anregung und Vorbilder für

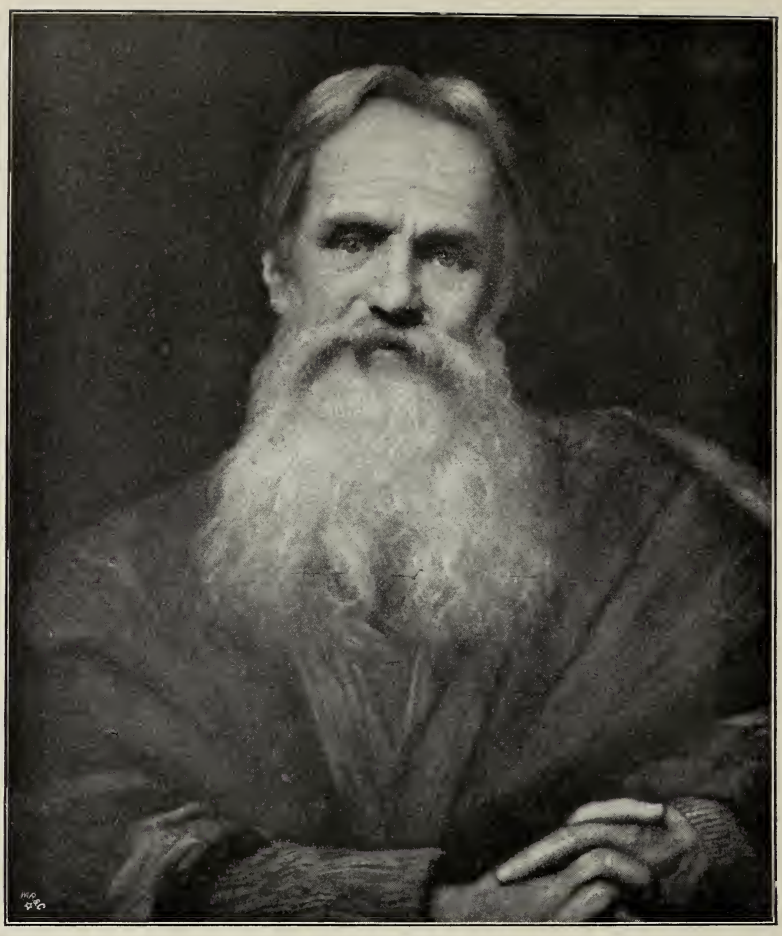

Abb. 130. William Holman Hunt.
Mit Genehmigung von Sir William Richmond, dem Hersteller des Bildes. (Zu Seite 132.)

das Kunstgewerbe zu schaffen. Holman Hunt lobte ihn als einen einfachen und die Natur über alles liebenden Mann, dessen, übrigens am Ende seines Lebens modifizierter Sozialismus, den edelsten Motiven und dem Interesse für die arbeitenden Klassen entsprang.

Es gibt gewiß nicht viele Beispiele in der Kunstgeschichte — und in der Tat, ich wüßte keins namhaft zu machen —, daß ein Künstler, nachdem er ein Meisterwerk geschaffen, dies nach fünfzig Jahren wiederholt. Und doch geschah es so genau nach einem halben Jahrhundert! Teils wollte Holman Hunt in und mit dem Gemälde „Das Licht der Welt" sein in der Jugend persönlich und in künstlerischer Form abgelegtes Glaubensbekenntnis jetzt wiederum erneuern und bekräftigen, teils war er mit der Art der Aufbewahrung in „Keble College" so wenig einverstanden, daß er sogar erhebliche Beschädigungen des Werkes befürchten mochte. Schon im ersten Abschnitt der Biographie war das im Jahre 1854 ausgestellte Original (Abb. 33) veranschaulicht worden und wird hier nunmehr der Stand der Replik (Abb. 132) im Jahre 1902 gezeigt, während der Meister mit der Fertigstellung derselben in seinem Atelier beschäftigt ist. Unter außerordentlicher Beteiligung des Publikums fand dann die öffentliche Besichtigung 1904 in den Räumen der „Fine Art Society" statt.

Schließlich wurden die Kontroversen zwischen Holman Hunt und „Keble College“ zu beiderseitiger Zufriedenheit ausgeglichen. Ich führe eine bezügliche charakteristische Stelle aus der Erklärung von Mr. Walther Lock, des Direktors von „Keble College“ an: „. . . Ob nun das Bild in der Bibliothek oder Kapelle hing, so hat es doch vielen zu einem stärkeren Glauben und größeren Vertrauen zu demjenigen ‚Licht‘ verholfen, das unsere Studien leiten soll. Ich glaube sicherlich, daß es vielen unserer Mitglieder behilflich ist, das von ihm ausgehende Licht in der ganzen Welt zu verbreiten, und begrüßen wir mit ungeteilter Freude die Nachricht, daß Mr. Holman Hunt eine Replik hergestellt hat, die Mr. Booth nach den Kolonien senden will, in der Hoffnung, dort denselben Einfluß ausgeübt zu sehen, den das Original bei uns hervorgerufen hat.“

Die Figur Christi in der Replik ist in Lebensgröße gehalten, und weist infolgedessen etwa die doppelten Abmessungen des Originals auf. Außerdem wurden in den Details einige Änderungen vorgenommen. Man glaubt, daß der Rt. Hon. Charles Booth, der Käufer des Bildes, dieses, nachdem es in den englischen Kolonien wird ausgestellt worden sein, zum Geschenk für die Nation bestimmt hat. Es wäre dann das erste bedeutende Werk des Meisters, das in einer englischen Staatsgalerie Aufnahme gefunden hätte.

Als Studie zu dem „Licht der Welt“ modellierte Holman Hunt einen Christuskopf, eine Arbeit, bei deren annähernden Vollendung wir ihn hier in der beigegebenen Illustration (Abb. 133) erblicken.

Ebenso wie in Deutschland und Frankreich bildete sich auch in England, und zwar hier im Jahre 1904, eine Vereinigung der angesehensten Männer des Landes, der auch Holman Hunt beitrat, um in geeigneten und dringenden Fällen die nötigen Gelder zum Ankaufe erstklassiger Kunstwerke zu beschaffen.

Ein fünfzigjähriges Ausstellungsjubiläum feierte der Künstler gewissermaßen dadurch, daß er im Dezember 1903 eine kleine, vollendete Studie von „Claudio und Isabella“

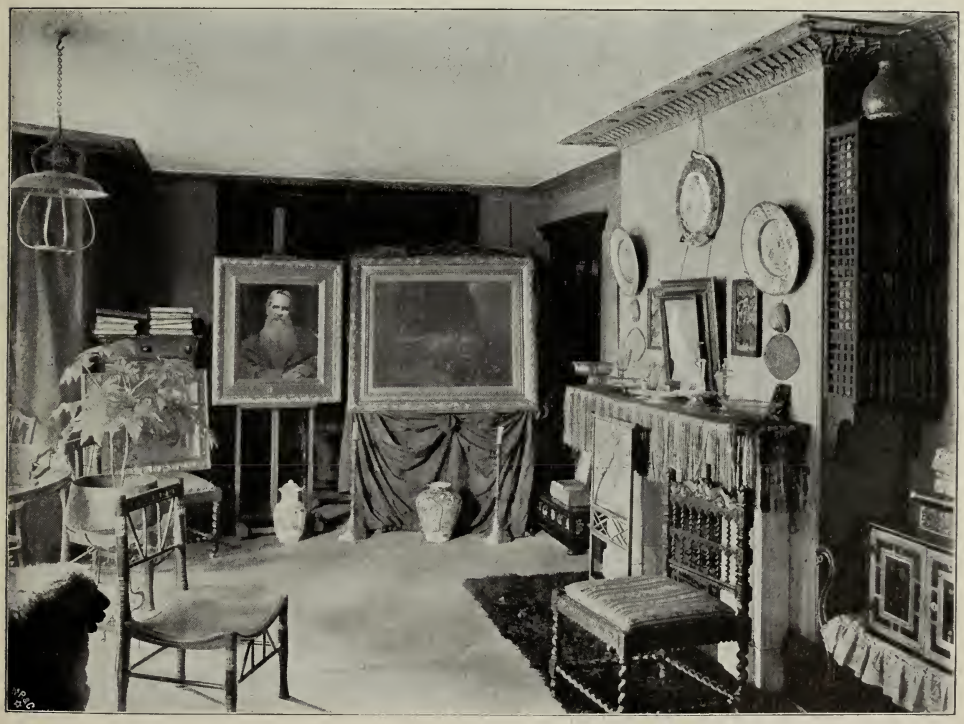

Abb. 131. Draycott-Lodge mit dem Bilde des Meisters auf der Staffelei.
Photographie. (Zu Seite 132.)

Abb. 132. Holman Hunt im Atelier „Das Licht der Welt" malend. Photographie. (Zu Seite 134.)

nach der „Old Water Colour Society" sendet. Das gleichnamige und bereits früher besprochene Bild (Abb. 26) war 1853 angefertigt worden.

Unruhe und Widerwärtigkeiten, die besonders für einen Künstler in Holman Hunts vorgeschrittenem Alter so schwer empfundenen Zugaben zu den übrigen Lasten des Lebens, bereitete das Jahr 1902 dem Meister dadurch, daß er vermittelst eines Expropriationsverfahrens genötigt wurde, sein altes, fast während eines Vierteljahrhunderts von ihm bewohntes Heim aufgeben zu müssen. Ein mit altem Efeu umranktes, mitten in einem großen Garten stehendes und lange Zeit weit vor den Toren Londons gelegenes Haus verläßt man nicht leichten Herzens, um es mit einer Stadtwohnung zu vertauschen.

Der Efeu, das Sinnbild der Treue und Beständigkeit, verlieh Holman Hunts Hause einen ebenso malerischen, friedlichen wie ausgleichenden Charakter. Der Efeu verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart, Menschenwerk mit der Natur, er bekleidet die Ruine mit dem Bettlergewand, die stolze Burg mit dem Königsmantel; er paßt sich überall an. Er umgibt das Kloster mit Mystik, der Kirche gewährt er ehrwürdiges Ansehen und schließlich, wenn alle Menschen und Blumen ein Grab verlassen haben, schmückt und hütet er es weiter fort.

Die Stadt bedurfte des Meisters Grundstück für ein inzwischen schon errichtetes mächtiges und bereits benutztes Schulgebäude, dessen hart und grellrot leuchtende Ziegel

in starkem Kontrast mit den abgetönten, früher an dieser Stelle wahrnehmbaren Farben herrschten. Schließlich hat sich der Künstler mit der ganzen Angelegenheit ausgesöhnt, um so mehr, als die Anstalt der Erziehung der Jugend dient, aber wer seine Charaktereigenschaften kennt, den wird es kaum überraschen, zu hören, daß er sich zunächst nicht so ganz glatt und ohne Widerspruch zu erheben in das über ihn in Gestalt der Expropriation verhängte Geschick ergab.

Der Meister trägt in all seinem Tun eine große Überlegung und Bedächtigkeit zur Schau; er ist kein Freund der augenblicklichen, endgültigen Entscheidung. Er warnt die junge Künstlergeneration als Nestor eindringlich vor der jagenden Hast unserer Zeit, und namentlich diejenigen Anfänger, welche unter allen Umständen den kürzesten Weg zur Unsterblichkeit und auch ohne gründliche Studien und vollkommene Beherrschung der Technik antreten wollen.

Schon in der Eingangshalle des alten Hauses fiel der Blick des Besuchers auf ein schönes Relief Luca della Robbias, „Die Madonna mit dem Kinde" darstellend. Auch im Eßzimmer (Abb. 134) sehen wir ein ähnliches Sujet über dem Kamin, links von dem Holman Hunts jugendliches Selbstbildnis hängt (Abb. 2). Im „Drawing Room" (Abb. 135) sind vielerlei, besonders während der Orientreisen erworbene wertvolle Kunstgegenstände untergebracht, und über dem im Boudoir befindlichen Altarino erblicken wir gleichfalls ein Werk des genannten italienischen Künstlers. Das Blau und Weiß in den Arbeiten Luca della Robbias ist so eigentümlicher und leicht dem Gedächtnis sich einprägender Natur, daß ich glaubte, auf ein solches, auch die übrigen bestimmenden Merkmale tragendes Werk hinzeigen zu dürfen, als der Meister die Freundlichkeit hatte, mir seine Sammlungen zu erklären. Bezeichnend genug für Holman Hunt erwiderte er mir: „Ob es ein Werk Luca della Robbias selbst ist, lasse ich dahingestellt, ich bin nur sicher, daß es aus seiner Schule stammt!" Von Büchern besitzt der Meister, wie es wohl nicht anders zu erwarten steht, manch schönes und seltenes, über Kunst, insonderheit aber über den Präraphaelismus handelndes Werk. Eine eigenartige Anordnung bestand sowohl in seiner alten Behausung, wie nunmehr auch in der neuen Wohnung Melbury Nr. 18 darin, daß an den Wänden der Vorhalle und im Treppenhause die nach seinen Gemälden angefertigten Kupferstiche resp. derartige Reproduktionen hängen. Als Unterschriften tragen diese sämtlich in des Meisters Hand die Widmung: „To my dear wife Edith." Ebenso schmücken die Eintrittshalle etwa ein Dutzend größere, in Crayon ausgeführte Original-Porträtstudien, von denen einige bereits erwähnt wurden, zwei andere außerdem, „Cyrill" (Abb. 136), der Sohn des Meisters und ein weiblicher Kopf (Abb. 137), noch zur Anschauung gelangen.

Abb. 133. Holman Hunt einen Kopf modellierend als Vorbild für das „Licht der Welt".
Photographie. (Zu Seite 135.)

Das neue Heim Holman Hunts liegt in einer Straße, in der sich eine ganze Reihe bedeutender Künstler angesiedelt hatte, so namentlich: der Bildhauer W. H. Tornycroft, Mitglied der Münchener Akademie; der 1904 verstorbene See- und Marinemaler Colin Hunter; Luke Fildes, berühmt durch sein Bild „Der Arzt am Krankenbette des Kindes", sowie der Genre- und Historienmaler Marcus Stone. Hier in Melbury Road lebte und starb Watts. Die Schülerin und Freundin des letzteren, Mrs. Russell Barrington, zugleich eine hervorragende Schriftstellerin, ist die Besitzerin des Nachbarhauses von Watts in Melbury Road.

Abb. 134. Eßzimmer in Draycott-Lodge. Photographie. (Zu Seite 137.)

In einer Seitenstraße, nämlich in „Holland Park Road", erbauten sich die beiden, Watts am nächsten stehenden Künstler: Lord Leighton und der Maler Val Prinsep ihre Heimstätten derart, daß die Hintergärten mit denen ihres Freundes fast aneinander stießen. Gleichfalls wohnt dort der am meisten als Kinderporträtist bekannte Maler Ralph Peacock, welcher in der von Mrs. Barrington in „Leighton House" ins Leben gerufenen Serie von Ausstellungen auch durch ein Bildnis von Holman Hunt vertreten war.

Am 1. Juli 1904 berührte „Der Todesbote" friedfertig und mit leichter Hand den Altmeister Watts so, wie er ihn gemalt und sich ihn vorgestellt hatte: Komm, ruhe aus, folge mir, deine Zeit ist erfüllt! Alle, die ihn kannten, trauerten aufrichtig und wahr um ihn und so auch Holman Hunt, der noch unlängst vor dem Heimgange des Künstlerveteranen eine längere fachmännische Unterredung mit ihm gehabt und bis zum Ende sein Freund blieb. Beide Maler übertragen die in ihnen wohnende strenge Solidität auch auf ihre Leistungen in koloristischer Beziehung. Niemals haben sie sich verleiten lassen, reizvolle, gleißnerische Effekte durch solche Farben erzielen zu wollen, von denen sie im voraus wußten, daß sie das nicht halten, was sie in schillerndem Glanz versprechen. Ebenfalls denselben Grundsätzen huldigte auch Burne-Jones.

Abb. 135. Das Empfangszimmer in Draycott-Lodge. Photographie. (Zu Seite 137.)

Die tief- und weitgreifende Bedeutung von Watts liegt nicht in einzelnen Vorzügen, sondern in der gesamten Betätigung seiner geschlossenen Individualität. Wenn auch in anderer Weise, so doch gleichfalls als stark charakteristisch ausgeprägte Persönlichkeit dokumentiert sich Holman Hunt in all seinem Tun und Lassen. In Watts' Monumental-

Abb. 136. Cyrill, der älteste Sohn des Meisters.
Kreidezeichnung. (Zu Seite 137.)

kompositionen weisen die oft überlebensgroßen, symbolischen Gestalten in ihren statuarischen Formen und der bildhauermäßigen Behandlung des Gewandes mehr auf das Jenseits, auf eine unbekannte überirdische Welt hin. Holman Hunts Figuren erheben uns zwar nicht minder, aber sie bewegen sich ausgesprochener auf dem menschlichen, realen Boden des Diesseits und richten sich eindringlicher und unmittelbarer an das Individuum.

Sein Christus in dem „Licht der Welt“ sucht die Hütte jedes einzelnen auf. Alle seine symbolischen Darstellungen sind leichter und allgemeiner faßlich, als die häufig mit unlösbaren und philosophischen Problemen verwebten und sich vornehmlich an den Verstand wendenden Rätsel und Allegorien von Watts. Dieser scheut sich nicht, die letzten auf den Urgrund aller Dinge hinzielenden Fragen sowohl an sich selbst, wie an die Menschheit zu stellen: „Woher, Wozu, Wohin?“ Holman Hunt aber sagt: „Alle solche Fragen sind überflüssig für mich, denn ich weiß Christus ist auferstanden, er lebt und ich in ihm!“

Unter den großen englischen, die präraphaelitische Epoche mit erlebenden Meistern, ist zweifellos Watt derjenige, welcher am wenigsten von ihr beeinflußt wurde. Dadurch aber, daß er die Führer der Schule und ihre vornehmsten Anhänger bildlich in unvergleichlich künstlerischer Charakteristik und Vollendung wiedergab, sowie außerdem die Bildnisse einem öffentlichem, jedermann zugänglichen Institute, der „National Portrait Gallery“ schenkte, hat er die Träger dieser grundlegenden Kunstperiode in denkwürdigster Gestalt nicht nur überliefert, sondern durch diese Tat zugleich bekannt, welch dauerndes Interesse er objektiv an der gesamten Bewegung nahm. Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, empfand es Watts als eine wirkliche Betrübnis, nicht dazu gekommen zu sein, auch Holman Hunt zu porträtieren. Dagegen sandte Watts dem letzteren zum Geburtstage sein mit Widmung versehenes Porträt, das ich in „Draycott-Lodge“ auf dem Schreibtisch erblickte. In dem betreffenden Bilde, das übrigens in der Monographie „Watts“ (Velhagen & Klasing, Seite 129), zur Illustration gelangte, sehen wir Watts im Garten von Limnerslease, unter der ihm von Lady Mount Temple verehrten Madonna von Luca della Robbia, in seinem langen Malerüberwurf, sinnend, in Gedanken verloren sitzend. Er wußte, daß Holman Hunt eine große Vorliebe für derartige Werke des genannten italienischen Künstlers besitzt.

Im Juni 1905 erhält Holman Hunt, ebenso wie Alma Tadema den englischen Orden pour le Mérite, „The Order of Merit“, den außerdem nur noch Watts getragen hatte. Als Titelbild für die vorliegende Monographie wurde das Porträt Holman Hunts in der betreffenden Ordenstracht gegeben.

Ferner erscheint in demselben Jahre sein Opus magnum: „Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood by W. Holman Hunt, O. M., D. C. L.“, in zwei starken und reichillustrierten Bänden (London, Mac Millan & Co., 1905), ein Werk, an dem der Autor unabläßig während langer, langer Jahre gearbeitet hat. Die Abkürzung „O. M.“ bedeutet „Order of Merit“ und „D. C. L.“: „Doctor of Civil Law“, Doktor des Zivilrechts. Der Verfasser hat der Einleitung folgende Widmung vorangeschickt: „This Book I dedicate to my Wife, as one of my insufficient tributes to her, whose constant virtues ever exalt my understanding of the nature and influence of Womanhood“, zu deutsch: Dies Buch widme ich meiner Gattin als einen ungenügenden Tribut, ihr, deren beständige Tugenden stets mein Verständnis für die Natur und den Einfluß von Weiblichkeit erhöhen!“ Der Meister hat recht, denn eine bessere Gattin, Beraterin und Gehilfin konnte er sich nicht erwählt haben! Sowohl ihr, wie Mr. Holman Hunt verdanke ich viele persönlichen Mitteilungen und namentlich auch die Bewilligung einer sehr erheblichen Anzahl der in seinem Buche veranschaulichten Kunstwerke, zur Wiedergabe in dieser Biographie benutzen zu dürfen. Wer die Schwierigkeiten in Reproduktionsangelegenheiten kennt und ferner berücksichtigt, daß Mr. Holman Hunt als Autor soviel Selbstverleugnung und Uneigennützigkeit bewies, um einem dritten das gleiche wie in seiner eigenen Schrift enthaltene Illustrationsmaterial zu gewähren, der wird ebenso wie ich sicherlich die Generosität des Meisters anerkennen. Endlich habe ich Mrs. Holman Hunt, der Gemahlin des Meisters, besonders für ihren jahrelangen Beistand und für die Erlaubnis zu danken, in ihrer Wohnung ca. vierzig Gemälde für mich photographieren lassen zu dürfen. Wenn nun jemand auch keine Bildergalerie besitzt, so wird er sich doch die durch eine solche Vornahme veranlaßten Ungelegenheiten vorstellen können.

Holman Hunts Buch bildet die erste vollständige, mit reichen Details und dokumentarischen Beweisen versehene Geschichte der präraphaelitischen Bewegung in England.

Auch hier in dieser, durch die Stecherkunst Mr. Cameron Swans ausnehmend schön illustrierten Schrift, vermag man in jedem Kapitel die Eigenart des Verfassers herauszuerkennen.

Abb. 137. Weiblicher Studienkopf. Kreidezeichnung. (Zu Seite 137.)

Das Buch ist in einem selten klaren und guten Stil geschrieben, aber ohne pomphafte Rhetorik und auch ohne überschwengliche ornamentale Redefiguren. Seine Vergleiche sind einfach und schlicht, ebenso die nicht mißzuverstehende Wahrheit, die er Freunden und Gegnern, ohne Ansehen der Person und ohne zu zögern sagt, so daß etliche, bisher hoch auf ihren Postamenten Stehende, genötigt werden, ein bis zwei Stufen herabzusteigen, andere dagegen in der Schätzung der Mit- und Nachwelt zu einem höheren Platz, sowohl hinsichtlich ihrer künstlerischen Leistungen, als auch ihres rein persönlichen, moralischen und menschlichen Wertes, berufen erscheinen.

Die Wahrheit, selbst wenn sie ohne verletzende und herbe Worte vorgetragen wird, wie es in Holman Hunts Buch geschieht, ist doch nicht jedermann willkommen! Manche haben vergessen oder nicht mit erlebt, was sich vor fünfzig Jahren in ihren Kreisen zutrug, andere wollen es nicht wissen; diesen und jenen behagt es nicht, ihre früheren Schriften, durch die sie sich sozusagen festgenagelt haben, einer Revision zu unterziehen, und andere endlich fühlen sich in ihren Interessen beeinträchtigt.

Der Meister hat jedes bezügliche und beschriebene Blättchen, jede auch nur leicht hingeworfene Bleistift- oder Federzeichnung sorgsam aufbewahrt und ordnungsmäßig gesammelt. Nicht minder die an ihn gerichteten Schriftstücke. In allen diesen Angelegenheiten, ebenso wie in der Führung seiner Korrespondenz, fand er eine tatkräftige Unterstützung durch seine Gattin.

Alles in allem wird Holman Hunts Buch für diejenigen, die sich überhaupt mit dem bezüglichen Gegenstand beschäftigen, nicht nur unentbehrlich sein, sondern auch als ein lauteres Quellenwerk ersten Ranges dienen. Der oben genannte technische Hersteller der Illustration, Mr. Cameron Swan, ist der Sohn von Sir Joseph Wilson Swan, die beide vereint für Illustrationszwecke die beste in England bekannte Methode, den Photogravüren-Prozeß mit dem billigsten, dem lithographischen Druck verbunden haben, und uns so um eine wichtige Facherfindung bereicherten.

Wenn soeben gesagt worden war, daß der Meister alle schriftlichen Reminiszenzen, künstlerische Versuche, Studien und Papiere sorgsam aufbewahrt habe, so muß doch eine,

allerdings sehr zu seinen Gunsten sprechende Ausnahme festgestellt werden. Es war im Jahre 1848, als mehrere Jünger der Kunst in einem Atelier zusammenkamen und die Unsterblichkeitsfrage — nicht im künstlerischen Sinne gedacht — sondern im allgemeinen und auf die Fortdauer der Seele bezogen, aufgeworfen wurde. D. G. Rossetti setzte schließlich folgendes, von allen Anwesenden unterzeichnetes Schriftstück auf: Wir erklären hiermit, daß das nachstehende Verzeichnis von Unsterblichen unser vollständiges Glaubensbekenntnis umfaßt, und daß es keine andere Unsterblichkeit gibt als die, welche sich in den mit diesen Namen verbundenen Taten und in den Mitmenschen widerspiegelt. Es folgt nun eine kraus gemischte Liste der verschiedensten und ungleichartigsten Personen von Homer und Phidias an bis auf Tennyson und Wilkie, sowie solche Helden, Künstler und Dichter, deren Ruf sich erhalten, aber auch längst vergessene Eintagsgrößen. Man war übereingekommen besonders bevorzugten „Unsterblichen", je nach Einschätzung der Mehrheit der versammelten Freunde, einen, zwei oder höchstens drei Sterne den auserkorenen Namen hinzuzufügen, nur Christus allein wurde durch vier Sterne ausgezeichnet.

Mit drei Sternen wurde der Autor des Buches Hiob und Shakespeare angemerkt; mit zwei unter anderem: Goethe, Homer, Dante, Chaucer, Leonardo da Vinci, Browning und Shelley. Keinen Stern besitzt z. B. in dieser bunten Liste Michelangelo, Cervantes, Tintoretto, Tizian, Bellini, Byron und der durch Bulwers Roman in Aufnahme gekommene „Rienzi", übrigens ein Sujet, das seine Schatten vorauswarf für das kurze Zeit darauf vom Künstler angefertigte Gemälde mit gleichem Titel.

Wie immer gewissenhaft, legte Holman Hunt das betreffende Schriftstück wohl verschlossen in sein Pult, woselbst es lange Jahre ein beschauliches Dasein fristete. Inzwischen fertigte er bald das Bild an, in welchem die ersten christlichen Missionare den Briten von der Unsterblichkeit der Seele predigen! Da, eines Tages stieß der Künstler zufällig auf jene Liste, und in aufwallendem Unmut verläßt ihn seine sonstige Besonnenheit: er vernichtet das seine Unterschrift tragende Dokument, indessen fand er später in den Papieren seines Vaters eine Abschrift vor, der die Erhaltung des Verzeichnisses zu verdanken ist. Auch darin zeigt sich Holman Hunts Wahrhaftigkeit, daß er die ganze, ihn peinlich berührende Angelegenheit ungeschminkt erzählt, nichts verschweigt, sondern offen einen Irrtum eingesteht.

Ebenso wie der Meister nach einem halben Jahrhundert mit dem Gemälde „Das Licht der Welt" zu seiner künstlerischen Jugendepoche zurückkehrt, in derselben Weise wendet er jetzt den Blick wieder rückwärts zu der Artussage. Infolgedessen entsteht das im echt präraphaelitischen Geiste gemalte Bild „The Lady of Shalott", dessen stofflichen Inhalt der Künstler bereits im sogenannten „Moxon Tennyson" (Abb. 63) verwertet hatte. Zu dem 1905 in den Räumen der Kunsthandlung Tooth ausgestellten und von J. D. Miller in Kupferstich übertragenen Werk war zuvor eine größere Kopfstudie (Abb. 138) in Crayon angefertigt worden.

Als Grundlage für das Gemälde diente dem Schöpfer desselben das vom Poëta laureatus frei erfundene gleichnamige Gedicht. Die „Lady von Shalott" hat freiwillig die Verpflichtung übernommen, sich den Satzungen König Arthurs zu unterwerfen und in stiller Zurückgezogenheit ein kunstvolles Gewebe zu vollenden, aber während dieser Zeit nur durch einen Spiegel (das Symbol der reinen Seele) die Außenwelt zu betrachten. Es währt jedoch nicht lange bis sie ausruft: „Ich bin es müde und krank davon, ewig nur reflektierte Schatten statt der Wirklichkeit zu sehen!" Da, als sie durch den Spiegel den sorglos, voller Lebenslust und singenden Lanzelot auf der nahen Heerstraße bei ihrem Fenster vorüberziehen erblickt, vermag sie der Versuchung nicht zu widerstehen, ihn ohne jenes Medium anzuschauen. Lanzelot — das leichtfertige Element unter den Rittern der Tafelrunde vertretend — betört die schöne Maid; das prachtvolle, in der Arbeit befindliche, mystische Teppichgewebe zerreißt und der magische Spiegel, in welchem Lanzelot — auch im Bilde — erscheint, erhält mittendurch unheilbare Sprünge. Ihre Aufgabe, die Taten König Arthurs in kunstvoller Form in dem Teppich zur Darstellung zu bringen, bleibt für immer ungelöst! Die Unglückselige besteigt einen Nachen und wird von der Insel „Shalott" durch den Fluß abwärts zu dem Schlosse

der Ritter nach Camelot getragen, allein, bevor sie ans Ufer treibt, gibt sie unter wehklagenden Gesängen ihren Geist auf. So findet sie Lanzelot, der bei ihrem Anblick in die ihn hinlänglich genug charakterisierenden Worte ausbricht: „Sie hat ein schön Gesicht, Gott sei ihr gnädig, der Lady von Shalott!"

Abb. 138. Studienkopf zu dem Gemälde „The Lady of Shalott". Kreidezeichnung. (Zu Seite 142.)

Holman Hunt gibt in dem Bilde, ebenso wie er es 1857 in der Illustrationszeichnung getan, nur die einzelne Hauptfigur, ein schönes junges Mädchen, hier in Lebensgröße, im Augenblick der Spiegelkatastrophe und als das kunstvolle Gewebe in unentwirrbare Unordnung gerät. Hinsichtlich der Farbengebung ist das Werk als eine koloristische Glanzleistung des Meisters zu bezeichnen. Viele Details gewähren uns einen intimeren Einblick in die Symbolik des Inhalts. Im Teppich selbst ist der eitle, ruhmsüchtige Lanzelot und ihm gegenüber Sir Galahad erkennbar, wie er den heiligen Gral auf seinem Schilde als Opfer darbringt. In der „Moxon-Illustration" blickt der gekreuzigte Christus trauernd auf das von den Fäden des Gewebes umgarnte Mädchen. Schließlich will ich zwei im Gemach der Lady von Shalott (im Gemälde von 1905) als Wanddekorationen angebrachte Reliefs erwähnen: Das eine zeigt uns die Jungfrau mit dem Kinde, symbolisch die Demut darstellend; das andere Herkules, wie er den die goldenen Äpfel der Hesperiden bewachenden Drachen, das böse Prinzip in der Welt, überwindet und so durch seine Kraft als Drachentöter versinnbildlicht wird. Holman Hunt hat dann die letztgedachte Allegorie für ein einzelnes großes, von ihm entworfenes und in seinem Hause befindliches Relief „Herkules und die Hesperiden" (Abb. 139) benutzt. Das Werk soll aber außerdem noch einen besonderen Sinn haben: Der Baum der Kunst trägt, wie der der Hesperiden, seine goldenen Früchte nur für den, der sie selbst bricht, anderen kann mag sie wohl zeigen, jedoch nicht geben! Selbst ist der Mann! Der Künstler muß unbeschadet der durch die Tradition auf ihn überkommenen Vorbilder auf eigenen Füßen stehen!

Daß die Artusmythen neu in England belebt wurden, bleibt sicherlich das Verdienst von Tennyson, von den Präraphaeliten und ihren Nachfolgern. Am vielseitigsten geschieht dies durch Morris vielleicht insofern, als er, ähnlich wie es häufig im Mittelalter in den Klöstern geschah, nicht nur der Verfasser bezüglicher Texte, sondern auch deren Illustrator war. Ja, noch mehr, er druckte seine Bücher selbst! Dann endlich benutzte er die Artuslegenden als Vorwurf für kunstgewerbliche Erzeugnisse, wie z. B. für den die Gralssage verherrlichenden Zyklus von Gobelins.

Eine auffallende Erscheinung bildet zweifellos der Umstand, daß in England fast gleichzeitig mit Deutschland gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Wiederauferweckung des Artussagen im größeren Stil erfolgte: dort in Poesie und der Malerei, hier etwa 1840 zuerst nur literarisch und dann in Wagner den Kulminationspunkt dadurch erreicht, daß er den Dichter und Tonsetzer nicht nur in einer Person vereinigt, sondern auch die Produkte beider Kunstschöpfungen zu einem harmonischen Ganzen verbindet. Während dort die höchste Entwicklung der Artusmythen durch die bildende Kunst der Präraphaeliten erfolgte und in Holman Hunts „Lady of Shalott" die Krone aufsetzte, gelangte sie in Deutschland mit Wagners „Tristan" und „Parzifal" zur reifsten Frucht.

Umgekehrt, wie unsere heutige Epoche eine ziemlich parallele Ausbildung der Sagen in England und Deutschland erkennen läßt, erfährt sie im Mittelalter eine stufenweise Erweiterung. In dieser Periode lieferten die Briten den Rohstoff; die Franzosen schmückten ihn aus und gaben ihm einen chevalereskeu Charakter. Die Deutschen — wenigstens gilt dies von Hartmann von der Aue und erst recht von Wolfram von Eschenbach, sowie auch in gewissem Grade von Gottfried von Straßburg — legten den tieferen einheitlichen Sinn hinein und verliehen dem Überkommenen die geistige und formale Schönheit. Im britischen Boden wurzelt die Sage, hier liegt ihr erster Keim; in Frankreichs heiter-klaren Lüften schießt sie lustig empor und treibt üppig-grünes Laub und Blütenknospen, aber erst an der Sonne deutschen Gemüts entfaltet sich die Blume. —

Im Oktober des Jahres 1906 veranstalteten die in allen Kunstangelegenheiten äußerst rührigen Herren Ernest Brown und Phillips, in der von ihnen vortrefflich geleiteten „Leicester Gallery", eine die Hauptwerke des Meisters seit dem Jahre 1848 bis zur Jetztzeit vorführende Kollektivausstellung. Der Künstler hat für den Katalog derselben Notizen geliefert, und sein Freund Sir William Richmond eine Vorrede hierzu verfaßt. Als eine bisher unbekannte Arbeit erwähne ich vornehmlich Holman Hunts für die Uffizien in Florenz gestiftetes und „1875" signiertes Selbstporträt in orientalischem Kostüm. Der Meister erscheint in diesem bisher niemals öffentlich zur Besichtigung gebotenen Bildnis in rotblondem Bart und dem im gelobten Lande getragenen Maleranzuge während seines dortigen Schaffens, eine Periode, die er selbst als seine wichtigste bezeichnet. Von seinen bezüglichen, gleich ehrenvoll ausgezeichneten Vorgängern in den Uffizien nenne ich: Leighton, Millais, Herkomer und Watts. Des letzteren, manche interessanten Einzelheiten enthaltendes Selbstporträt zeigt eine außerordentliche Ähnlichkeit mit dem von Tizian angefertigten, im Prado-Museum zu Madrid aufbewahrten Selbstbildnis und verweise hinsichtlich beider auf die Monographie „Watts" (Velhagen & Klasing, Seite 72 und 73).

Für die kritische Kunstgeschichte, für Spezialisten und Fachmänner muß es von Wichtigkeit erscheinen, je mehr bekannt, abgeklärter und durchsichtigt das gesamte präraphaelitische Material wird, die lineare Nachfolgeschaft, den Anhang ihrer Schule, den ausgeübten Einfluß und die hervorgebrachten Resultate im Zusammenhange zu würdigen. Und wiederum üben die nationale Kunst, Poesie und Literatur, ja, die politischen, sozialen und ökonomischen Verhältnisse eines Landes solche Wechselwirkung aufeinander aus, daß ohne eine derartige Berücksichtigung viele Erscheinungen der Kunstbetätigung, für sich allein betrachtet, nicht genügend genug erklärt werden können. Um die vielseitigen, erfreulichen und in den mannigfachsten Schattierungen sich auslebenden Wirkungen der präraphaelitischen, um die Hauptgestalten Holman Hunts, Millais' und Rossettis kreisende Bewegung voll übersehen zu können, müssen auch die hervorragendsten, sie anregenden Dichter, Schriftsteller und ihre Kritiker von einem erhabenen, historischen Standpunkt aus übersehen und dann gleichwie Mosaiksteine zu einem schönen, einheitlichen und unvergänglichen Bilde vereinigt werden. Von den Schülern, Nachfolgern oder in irgendeinem innerlichen Zusammenhange mit den Begründern des Bundes stehenden Künstlern will ich nur folgende erwähnen: Martineau, Burne-Jones, Swinburne, Morris, seine Tochter May Morris, Mr. Henry Holiday und seine Gattin, J. W. Mackail, Spencer Stanhope, Mr. Walter Crane und Mrs. Crane, J. M. Strudwick, Mrs. de Morgan,

Abb. 139. Herkules und die Äpfel der Hesperiden. Relief. (Zu Seite 143.)

Mrs. Stillman, T. M. Rooke, Byam Shaw, Graham Robertson, C. H. Shannon und der verstorbene George Wilson.

Gegen Ende des Jahres 1906 fand eine umfassende Ausstellung von Werken des Künstlers in Manchester, und im Februar 1907 in der „Walker Art Gallery“ in Liverpool statt. Bei Eröffnung der ersteren hielt Holman Hunt eine bemerkenswerte Rede, in der er unter anderem den ausgezeichneten Maler Edward R. Hughes öffentlich als seinen Assistenten bezeichnete.

Am 2. April 1907 feierte der Meister seinen achtzigsten, hoffentlich noch oftmals wiederkehrenden Geburtstag; nach menschlichem Dafürhalten überblickt er einen langbemessenenen Lebensabschnitt und eine ereignisvolle Spanne Zeit. Ein heiteres, liebenswürdiges, mit Zufriedenheit verbundenes Temperament haben mit dazu beigetragen, seine geistigen Kräfte in so vollkommener Jugendfrische zu erhalten, daß er nach wie vor allen großen Zeitfragen mit lebhaftem Interesse folgt. Aber dank der nie ermüdenden Fürsorge seiner Gattin und unterstützt durch einfache Lebensgewohnheiten befinden sich auch die körperlichen Kräfte des Künstlers in befriedigendem Zustand, eine Tatsache, die gleichwie jene, noch lange bestehen möge! Weder sein Glaube, noch seine Weltanschauung, noch seine ursprünglichen Ansichten über Natur und Kunst haben eine Änderung erfahren, so daß ich in bezug auf den Meister zwar kurz, indessen im allerbesten Sinne ein „Semper idem“ ausspreche!

Daß der Meister sich auch der Bildhauerkunst befleißigte, war schon an früherer Stelle erwähnt worden. In der dort zur Anschauung gebrachten Illustration erblickten wir ihn unmittelbar bei einer statuarischen Arbeit, dem Modellieren eines Christuskopfes beschäftigt, eine Gelegenheit, bei welcher seine Hand auch in diesem Kunstzweige während des Schaffens gezeigt werden konnte. In größerem Maßstabe als in jener Abbildung ist die modellierte Hand des Künstlers für sich allein hier zur Ansicht beigegeben worden (Abb. 140). Mit dieser Hand hat er das erste, und mit ihr wird er das letzte präraphaelitische Bild malen! Durch sie verlieh er seiner malerischen Handschrift eigenartigen Reiz, aber nicht minder schrieb er mit ihr sein charakteristisches Motto: „Unswerving from truth“, zu deutsch: „Niemals von der Wahrheit abweichend!“

Obgleich von der einstigen Gemeinschaft der Präraphaeliten William Michael Rossetti sich noch am Leben befindet, so bleibt doch als der einzige ausübende Künstler unter ihnen nur noch Holman Hunt zu nennen. Er ist die erste und letzte, niemals wankende, so heute wie ehedem aufrecht und fest stehende Säule des Präraphaelismus!

Abb. 140. Holman Hunts modellierte Hand. (Zu Seite 146.)

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	William Holman Hunt. Als Ritter des „Order of Merit", des englischen Ordens „Pour le Mérite". Titelbild	2
1.	Holman Hunt als Knabe einen Künstler während des Malens beobachtend	4
2.	Selbstbildnis im Alter von 15 Jahren	5
3.	Selbstbildnis im Alter von 17 Jahren	7
4.	Holman Hunts Vater. Ölbild	8
5.	Der blinde Geiger. Von Wilkie	9
6.	Die St. Agnes-Nacht	10
7.	Des Pfarrers Meierhof in Ewell	11
8.	Etty als Lehrer während des Zeichnens nach lebenden Modellen	12
9.	Christus und die beiden Marien	13
10.	Die Zusammenkunft der Präraphaeliten im Jahre 1848	14
11.	Ford Madox Brown, von Rossetti	15
12.	Millais' Kopf. Porträtstudie für „Rienzi"	16
13.	Dante Gabriel Rossetti, Selbstbildnis	17
14.	Rienzi	18
15.	Lorenzo und Isabella von J. E. Millais	19
16.	Charles Allston Collins von J. E. Millais	21
17.	Christen von Druiden verfolgt	22
18.	Studie zum Druidenbild	23
19.	„My beautiful Lady". Originalradierung für die Zeitschrift „The Germ"	24
20.	Valentin und Silvia	25
21.	Thomas Combe-Monument in Stratford-on-Avon	26
22.	Der gedungene Hirt	27
23.	Studienkopf zu dem gedungenen Hirten	27
24.	Edward Lear im Alter von 50 Jahren	28
25.	Schafherde an der englischen Küste	29
26.	Claudio und Isabella	30
27.	William Hunt, der Vater des Künstlers	32
28.	D. G. Rossetti. Zeichnung	33
29.	J. E. Millais. Zeichnung	34
30.	W. Deverell. Zeichnung	35
31.	Das erwachte Gewissen	37
32.	Gefunden, von Rossetti	38
33.	Das Licht der Welt	39
34.	Keble College mit Kapelle. Oxford	40
35.	Gebel Mokattem, Kairo	41
36.	Die Sphinx	41
37.	Illustrierter Brief Holman Hunts an Millais: Eingang zu den Pyramiden	42
38.	Illustrierter Brief Holman Hunts an Millais: Hinaufziehen auf die Pyramide	43
39.	Ägyptisches Fellahmädchen aus Gizeh	44
40.	Ägyptisches Fellahmädchen aus Gizeh	45
41.	Gazellen in der Wüste	46
42.	Seminud am Nil	46
43.	Jerusalem	47
44.	Die Synagoge. Federzeichnung	47
45.	Der Bach Kerith	48
46.	Porträt H. Wentworth Monks	49
47.	Die Teiche Salomos	50
48.	Der Scheich Engedi	50
49.	Der Sündenbock	51
50.	Die Liebeswerbung des jungen Laternenmachers	52
51.	Studienkopf eines Juden	53
52.	Nazareth	53
53.	Jenin	54
54.	Die Ruinen von Baalbek	55
55.	Die Ruhestätte	56
56.	Christus wäscht Petrus die Füße. Gemälde von Ford Madox Brown	57
57.	Morgengebet	58
58.	Erinnerung an „Tausend und eine Nacht". Illustration zu Tennysons Gedicht	59
59.	Erinnerung an „Tausend und eine Nacht". Illustration zu Tennysons Gedicht	61
60.	Zeichnung für Harun Al Raschid	62
61.	Zeichnung für Harun Al Raschid	63
62.	Die Ballade von Oriana. Illustration zu Tennysons Gedicht	64
63.	The Lady of Shalott. Illustration zu Tennysons Gedicht	65
64.	Godiva. Illustration zu Tennysons Gedicht	66
65.	Das Bettlermädchen. Illustration zu Tennysons Gedicht	67
66.	„Old Little Holland House"	68
67.	„Old Little Holland House"	69
68.	Mr. Combe. Direktor der Universitäts-Druckerei in Oxford. Pastellbild	70
69.	Mrs. Combe. Pastellbild	71
70.	Die Auffindung Christi im Tempel	73
71.	Helston Landschaft in Cornwall	74
72.	Dolce far Niente	75

Abb.		Seite
73.	Abendglühen	76
74.	Der Richter Stephen Lushington	77
75.	Der Maler Robert Martineau	78
76.	Das geliehene Kleinod. Holzschnitt	79
77.	Das Gleichnis von der köstlichen Perle. Zeichnung von Millais	80
78.	„London Bridge" bei bengalischer Beleuchtung zur Hochzeitsfeier des Prinzen von Wales (König Eduard VII.)	81
79.	Der Herzenskönig	82
80.	Mrs. Fanny Holman Hunt. Zeichnung	83
81.	St. Swithins Fest	84
82.	Tod von Mrs. Holman Hunt. Zeichnung	85
83.	Isabella und der Basilikumtopf	86
84.	Toskanische Strohflechterin	87
85.	Ponte vecchio in Florenz	88
86.	Holman Hunt in seinem Atelier. Photographie nach dem Leben	89
87.	Der Sonntagstoast. Federzeichnung	91
88.	Der Schatten des Todes	92
89.	Studie zu einem Feigenbaum	93
90.	„Ein kürzlich Konvertierter in seinem Sonntagsanzug". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	94
91.	„Vaters Haus in Jerusalem". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	95
92.	„Vater übernimmt sein neues Haus". Illustrierter Brief an seinen Sohn	96
93.	„Der neue Leibwächter". Federzeichnung	97
94.	„Meine Köchin". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	97
95.	„Vater macht aus der Nacht den Tag". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	98
96.	„Vater wird von Arabern in die Enge getrieben". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	98
97.	„Ein widerspenstiger Maulesel". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	99
98.	„Vaters Freunde beim Mittag". Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn	99
99.	Charles A. Collins auf dem Totenbett	100
100.	„Die Terrasse von Bern"	101
101.	Mrs. Edith Holman Hunt, die Gattin des Meisters. Kreidezeichnung	102
102.	Mrs. Edith Holman Hunt, die Gattin des Meisters. Kreidezeichnung	103
103.	Cyrill, der älteste Sohn des Meisters. Bleistiftzeichnung	103
104.	Gladys, die älteste Tochter des Meisters. Bleistiftzeichnung	104
105.	Draycott-Lodge, Holman Hunts Wohnhaus. Photographie	105
106.	Draycott-Lodge, Holman Hunts Wohnhaus. Photographie	105
107.	Hilary, der zweite Sohn des Meisters. Bleistiftzeichnung	106
108.	Gladys Holman Hunt, die Tochter des Meisters. Bleistiftzeichnung	106
109.	Des Vaters Abschied. Radierung	107
110.	Der Triumph der Unschuldigen	108
111.	Beata Beatrix, von Rossetti	109
112.	Cyrill, des Meisters ältester Sohn	110
113.	Das Irrlicht	111
114.	Die Braut von Bethlehem	112
115.	Amaryllis	113
116.	Holman Hunts Sohn Hilary eine Vorlage am Fenster durchzeichnend	114
117.	„Perle". Weiß gehöhte Silberstiftzeichnung	116
118.	William Holman Hunt. Photographie nach dem Leben im Jahre 1891	118
119.	Der Maitag auf dem Magdalenenturm	120
120.	Magdalen-College in Oxford	121
121.	Draycott-Lodge mit dem Bilde „Der Maitag auf dem Magdalenenturm". Photographie	122
122.	Der zudringliche Nachbar. Kunstgalerie, Melbourne, Australien	123
123.	Val d'Arno. Aquarellbild	124
124.	Athen. Aquarellbild	125
125.	Holman Hunt als Doktor der Universität Oxford. Photographie nach dem Leben	126
126.	Hilary, der zweite Sohn des Meisters. Kreidezeichnung	129
127.	Sunny Acre, Holman Hunts Landsitz	130
128.	Sunny Acre, Holman Hunts Landsitz	131
129.	Der Vielgeliebte (Christus)	133
130.	William Holman Hunt	134
131.	Draycott-Lodge mit dem Bilde des Meisters auf der Staffelei. Photographie	135
132.	Holman Hunt im Atelier „Das Licht der Welt" malend. Photographie	136
133.	Holman Hunt einen Kopf modellierend als Vorbild für „Das Licht der Welt". Photographie	137
134.	Eßzimmer in Draycott-Lodge. Photographie	138
135.	Das Empfangszimmer in Draycott-Lodge. Photographie	138
136.	Cyrill, der älteste Sohn des Meisters. Kreidezeichnung	139
137.	Weiblicher Studienkopf. Kreidezeichnung	141
138.	Studienkopf zu dem Gemälde „The Lady of Shalott". Kreidezeichnung	143
139.	Herkules und die Äpfel der Hesperiden. Relief	145
140.	Holman Hunts modellierte Hand	146

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00718 7954